تقـــديم

وسط هذا السيل المتعاظم من المبتكرات التقانية والتطبيقات المختلفة لثورة المعلوماتية التي تغرق عالمنا المعاصر يتزايد إلحاح السؤال عن موقع الفكر النقدي والجمالي، وعن دور الجماليات الأدبية والفنية، والحاجة إليها كقطب مقابل لتحقيق التوازن في حياة الأفراد والجماعات على حد سواء.

وانطلاقا من أهمية هذا الفكر وتأثيره في تأكيد الأبعاد القيمية الإنسانية تواصل مجلة «عالم الفكر» رسالتها الثقافية، واضعة في الاعتبار خصوصية فصل الصيف بالنسبة إلى أكثرية القراء الأعزاء، واستغلاله يوميا باستكمال متعة الإجازة الصيفية بمتعة القراءة، والنهل ما استطاعوا من قطوف الجماليات النقدية وقيمها النبيلة، وغيرها من الموضوعات التي توفرها المجلة من خلال مجموعة جديدة من الدراسات الرصينة.

إحدى هذه الدراسات تتناول بالتحليل اللحظة الجمالية بوصفها شعورا بالقيمة، في محاولة لفهمها فهما نقديا، حيث يرى كاتبها أن هذه اللحظة الجمالية، الواقعة على تخوم الفلسفة وعلم الجمال، لا تزال تلقى تجاهلا من جانب النقاد العرب، مع أنها جديرة بالدراسة والتقصي، وضرورة معرفة وفهم أسباب هذا التجاهل.

وتدعونا دراسة ثانية إلى محاولة اكتشاف عالم الفن في مقدماته النظرية وارتباطه ببيئته - الزمنية خاصة - لأن الزمن يمارس تأثيرا حاسما في حياة الإنسان وفي الفن الذي ينتجه. ويقترح كاتبها أربعة أقسام لتاريخ الفن تشمل مرحلة إدراك الحاضر المتداخل مع الماضي والمستقبل، وتبلور إدراك سعة هذه الأزمان الثلاثة، إدراك اللحظة المعيشة في الخبرة الإنسانية، وأخيرا مرحلة التشكل المعاصرة.

ولجماليات التحليل الثقافي نصيب من البحث أيضا، حيث تُدرَس من خلال النابغة الذبياني نموذجا، فالتحليل الثقافي، أو التاريخانية الجديدة، أحد أبرز الاتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية، واتضحت معالمه في بداية الثمانينيات لدى عدد من النقاد ربما كان أبرزهم ستيفن جرينبلات، الذي قدم دراسات معمقة حول عصر النهضة والدراما الشكسبيرية.

وفي قراءة تحليلية لتيار العبثية متمردا أو ملتزما، من خلال نموذج العصر الجاهلي، نتعرف على الظواهر التاريخية المكونة للبنية الفكرية العربية. العصر الجاهلي - كما

نعرفه من المصادر التراثية - جاء وليد التغير في مجرى الحياة وأحداثها، وذلك في صورتين نقديتين: الأولى تسويغ وصف هذا العصر بأنه جاهلي، عديم العلم، وصورة ثانية قوامها حياة فكرية نشطة وأسواق ثقافية وروح جدالية.

واختارت دراسة حول حوار الثقافات والمتخيل في الدراما الشعرية بحث تجربة صلاح عبدالصبور في مسرحه الشعري. ومن خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة المتعلقة باشتغال حوار الثقافات في النص الدرامي عند هذا الشاعر، وعناصر توليد الرموز والقضايا التي صاغها في تشكيلاته المتخيلة، وكيفية اشتغال المتخيل الدرامي الإبداعي يقدّم تحليل لتجربته برمتها حتى النهاية.

ونقرأ في دراسة حول علم المعرفة والآفاق الجديدة في دراسة العقل أن هذا العلم شهد تطورات متلاحقة من الناحيتين النظرية والتكنولوجية، وأنه يهدف إلى إحداث تلاقٍ بين مجموعات العلوم ومناهج البحث، لفهم العقل البشري وطبيعة المعرفة، من دون إغفال التساؤل عن المجهود العربي في هذا المجال.

وتتحدث دراسة أخرى أيضا عن ثقافة الشباب في مجتمع الإعلام، متتبعة أوجه الخطر الذي يشكله مجتمع الإعلام على ثقافتهم، وضرورة التدخل لتخليص إعلامنا العربي من الرتابة والرسمية والغربة، عن طريق توفير الحرية للشباب وإطلاق طاقاتهم الفكرية.

ونجد في العدد دراسة تركز على ذكاء الآلة، من خلال المقارنة بين ذكائها وذكاء الإنسان، متناولة مفهوم الذكاء عموما، وإمكان تحديد معايير الحكم عليه ومدى انطباق هذه المعايير على الآلة.

أما الدراسة الأخيرة فتعالج تاريخية العلم من خلال كتابات كارل بوبر الفلسفية، وترى أن المعرفة العلمية، كما هي عند بوبر، تقوم على فلسفة النفي، من خلال تبنيه منطق الكشف العلمي وإيمانه بتقدم المعرفة العلمية.

وبعد، فإننا إذ نتمنى أن نكون قد وفقنا في اختيار هذه الطاقة الجديدة من شتى آفاق الفكر الجمالي والثقافي نجدد التأكيد على الالتزام بموافاة القارئ الكريم بكل جديد مفيد في أعداد مقبلة.

رئيس التحرير

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 35 يوليو - سبتمبر 2006

اللحظة الجمالية محاولة فهم نقدية

د. جمال مقابلة (*)

مقدمة:

تعد اللحظة الجمالية مطلبا مهما في الأدب ونقده قديما وحديثا، لذا فقد عني بها النقد على امتداد تاريخه، تصريحا أو تلميحا، واستعان في فهمها وتحليلها والوقوف على حقيقتها بمناهج وعلوم شتى، كالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها.

وبقيت اللحظة الجمالية يكتنفها قدر غير قليل من الغموض، إن في حالة الإبداع لدى المنشئ، وهي بغيته من إبداعه، أو في تمركزها في جوهر العمل الأدبي، وهي أبرز ما يمكن أن ينطوي عليه، أو في حالة التلقي لدى القارئ، وهي أهم ما يبحث عنه في العمل الأدبي حين يتصدى له. ومن ثم فإن ناقد الأدب حري به أن يبدأ نقده بفهم هذه اللحظة، ولا غضاضة إن هو قضى عمره كله يبحث فيها.

لكن مع كل ما سبق فإن اللحظة الجمالية غالبا ما تجاهلها النقد العربي، ربما لأنها تقع على تخوم الفلسفة وعلم الجمال، ولا بد للتنظير لها من زاد معرفي ومنهجية رصينة، فهي تمتاز بالغموض والإبهام، والبحث فيها، من ثم، شاق وعسير.

فإذا كان المرء يظفر بها بسهولة ويسر على صعيد الشعور إبداعا وتلقيا، فإنها على النقيض من ذلك من جهة النقد، فالإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها، على حد تعبير جورج سانتيانا.

ورقتي هذه مغامرة لتقديم محاولة فهم نقدية للحظة الجمالية، أكدر فيها صفو قارئ، سهل دوما عليه أن يعانق تلك اللحظة مبدعا أو متلقيا دون عسر أو عناء، فليسمح لي أن أصيبه بقلق عشته حيال معرفة هذه اللحظة، علها تكون أجمل وأعمق لي وله في قراءات قادمة للأدب أو نقده على حد سواء.

(*) قسم اللغة العربية - الجامعة الهاشمية - المملكة الأردنية الهاشمية.

«اللحظة الجمالية» هي الإحساس أو الشعور الذي يعتري المرء بقيمة العمل الفني، فهي خبرة مشتركة بين الفنان والمتلقي، وهي بذلك تقع في صميم الرسالة الفنية بينهما، أي أنها مناط عملية الإبداع وعملية التذوق كلتيهما، ولا يمكن لتلك اللحظة - أو ذلك الشعور - أن يتحقق إلا بتجسد العمل الفني ماثلا - بوصفه وسيطا - بين المبدع والمتلقي على حد سواء، ومن ثم فاللحظة الجمالية هي الصفة الجوهرية في عملية التذوق، وهي كذلك الأصل الذي تنبثق منه عملية التفسير وتعود إليه.

لذا يرى الناقد شكري عياد أنه يمكن تأسيس نقد علمي قائم على تحليل عملية التذوق، انطلاقا من تلك الصفة الجوهرية، وهي «اللحظة الجمالية» أو الشعور بالقيمة، معتمدا جملة من المسلمات هي: أن الشعور بالقيمة هو أصيل في فطرة الإنسان ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة. وأنه شعور واحد في البشر جميعا، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات، وإن اختلفت مظاهره. وأنه قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف. وأنه قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره، وإدراك علاقته بتلك المظاهر. وبناء على ذلك فإن الحكم القيمي الذي تتوافر له هذه الشروط هو «معرفة تصح لدى الغير»[1]. والمعرفة بهذه الصفة هي معرفة علمية دون جدال.

على الرغم من ثقة عياد بهذه «اللحظة الجمالية»، وتفاؤله بقيام نقد علمي استنادا إليها، فإن النقد بعامة، والنقد العربي بخاصة، كثيرا ما أغفل الاهتمام بها نظرا وتطبيقا، لما تنطوي عليه من تعقيد أو إبهام جعلها دوما محط تساؤل، ومثار إشكال على امتداد تاريخ النقد.

من ذلك مثلا كثرة المرادفات الاصطلاحية النقدية «للحظة الجمالية»، والتنازع بين عدد من الحقول المعرفية للاستحواذ عليها. ووقوعها بين جمال الطبيعة وجمال الفن، واشتراك الفنون فيها على تنوعها وتنوع وسائطها، واختلاط النظر إليها بتداخل القيم كالخير والحق والجمال. والتنازع على موطن وجودها في حالة المبدع أو في عمله الفني أو في المتلقي، ومدى ما فيها من بعد ذاتي أو موضوعي، ومدى التباين في تذوقها والعيش في ظلها مقابل التعبير عنها بلغة النقد. وكذلك الحيرة في فهم طبيعة تلك «اللحظة الجمالية» وجوهرها ومظاهرها وتجلياتها؛ أفي الفكر هي أم في الصورة؟ أترتد قيمتها إلى الجسد والغريزة أم إلى العقل والروح؟ وكيف يمكن للمرء أن يعقلها؟ وكيف له أن يحللها وأن يعللها؟

فما تطمح إليه هذه الورقة هو أن تلقي الضوء على هذه القضايا بخصوص «اللحظة الجمالية» علها تقدم مقاربة لفهم نقدي لها.

(١)

المرادفات الاصطلاحية «للحظة الجمالية» كثيرة ومتعددة، منها: التجربة الجمالية والخبرة الجمالية والموقف الجمالي والإحساس بالجمال والشعور بالجمال، واللذة الجمالية أو الفنية والمتعة الجمالية أو الفنية وغيرها.

تتكاثر هذه المصطلحات تبعا لتعدد زوايا الرؤية والمعاينة، وانسجاما مع منهجيات البحث فيها، وتنازع الحقول المعرفية لها. ويمكن إقصاء كلمتي «التجربة والخبرة» لأنهما تحيلان إلى علم النفس والعلوم الطبيعية التجريبية، وتعاينان الجمال من منظور الفحص المادي القابل للقياس بما يشبه العمل الآلي.

وتقصى كلمة «الموقف» لما تحمل من بعد مذهبي أو أيديولوجي توحي به، ولأن الموقف قد يكون خارجا عن إطار العمل الفني برمته. وفي كلمتي «الإحساس والشعور» حصر «للحظة الجمالية» في المتلقي تحديدا، علاوة على ربط ذلك بالحس أو الشعور، بما يوحي بنزوع نحو تجسيد اللحظة من جهة المتلقي تجسيدا ظاهريا.

أما كلمتا «اللذة والمتعة» ففيهما إيغال بربط «اللحظة الجمالية» باللذة الحسية الجسدية والجنسية، وقصر المتعة الجمالية في مجال الحواس بصورة مباشرة، حتى لكأن الفن وما ينطوي عليه من جمال لا يعدو حدود الشهوة الجسدية، وما ينجم عنها من لذة وتمتع.

أخيرا تشير كلمة «الفني أو الفنية» إلى الصنعة والمهارة أكثر مما تشير إلى الموهبة والإلهام، وصفا لحالتي المبدع والمتلقي كلتيهما.

ففي اجتراح مصطلح «اللحظة الجمالية»، محافظة على زمانها البرهي القصير، بما تحمل تلك اللحظة - على قصرها - من قيمة مركزة وندرة حدوث، وانخطاف وجداني معبر. وما تنطوي عليه من راحة وانتشاء جمالي شفيف يسمو على لذة الجسد ومتعته، كما يسمو على الصنعة والمهارة، مبتعدا عن الاصطلاحات النفسية والمواقف المذهبية والقياسات المادية التجريبية.

على أن هذه المصطلحات قد تكون مثالية في الاستعمال في موطن ما، وقد تفوق مصطلح «اللحظة الجمالية» تعبيرا وبيانا للمراد والمقصود. فيبقى الأمر في حدود الاصطلاح النقدي، ولا مشاحة في الاصطلاح. لذلك سيطل علينا هذا المصطلح أو ذاك بين الفينة والفينة، وقد يعني أحدها ما يعنيه الآخر تماما، أو ينحرف عنه قليلا أو كثيرا، فيبقى الاختلاف في ذلك اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد.

أما الحقول المعرفية التي نما هذا المصطلح (أو هذه المصطلحات جميعا) وترعرع في ظلها فكثيرة، لعل أبرزها أربعة هي: الفلسفة وعلم الجمال والنقد الفني والنقد الأدبي. وربما تعدى الأمر إلى حقول أخرى أقل اتصالا بها مثل: علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الإنسان ودراسات

التحليل الحضاري وغيرها. فكل حقل منها جميعا قد يتناول الفن عامة، و«اللحظة الجمالية» خاصة، على أنهما يقعان في باب اختصاصه. ذلك أن الفيلسوف، غالبا ما يتطرق إلى الفن، و «اللحظة الجمالية» جزء منه، ضمن منظومته الفلسفية العامة. إذ إن منهجيته الفلسفية تقتضي ذلك. والدليل أن نقاد الأدب ونقاد الفن وعلماء الجمال قد تداولوا آراء أفلاطون وأرسطو وكانط وشيللر وهيجل وشوبنهور وغيرهم، سواء أكان ذلك في محاولة تبين طبيعة الفن وتعليله أم في بحث الآثار الناجمة عنه جماليا.

أثرت نظرية أفلاطون في المثل بمقدار ما أثرت نظرية المحاكاة الأرسطية، وقدمتا اقتراحات لفهم «اللحظة الجمالية» منذ زمن بعيد. كذلك تناقل النقاد آراء الفلاسفة الألمان، الآنف ذكرهم، في الفن وجمالياته. فصار الفلاسفة والنقاد فيما بعد ينقدون أو يطورون أو يتابعون من سبقهم، بهدف فهم طبيعة الفن، وبهدف تحليل أو تعليل طبيعة «اللحظة الجمالية» فيه.

ولما أسس علم الجمال في القرن الثامن عشر، كان بومجارتن أول من سك اصطلاحه في كتابه «علم الجمال»، مستعملا اللفظة الشهيرة esthetic، حاصرا بها تجربة الحس في مجال الفنون تحديدا[٢]. ثم توالت الدراسات الجمالية من بعده لدى علماء من أمثال كروتشه وسانتيانا وجون ديوي وغيرهم.

تشكل تراث لدى الغربيين في نظرية الفن والجمال، بدأ بالفلسفة اليونانية ومازال ينتج ويبدع إلى الآن، ولا بأس باستعراض أبرز المقولات التي ستضيء مفهوم «اللحظة الجمالية»، وإن كانت في الأصل منصبة على تعريف الفن.

نظر أفلاطون إلى الفن على أنه محاكاة للمثال، وجاء تلميذه أرسطو فقلب الأمر وجعله محاكاة للواقع. وقدم كانط نقدا للحكم الجمالي جعله حكما مبنيا على إدراك صفة شكلية في الشيء تنسجم مع قوى العقل نفسه[٣]. واقترح تلميذه شيللر فكرة «اللعب» لتحليل الفن والجمال وفهمهما[٤]، ورأى هيجل أن الفن تعبير عن الروح، وأنه أعلى أشكال الجمال، لأنه بنظره تجسيد حسي للمطلق[٥]. وكذلك شوبنهور جعل الفن منطلقا نحو القداسة والعالم الآخر[٦]. ووقف على الجانب الآخر عالم جمال وفيلسوف روسي هو ن.ج. تشرنيشفسكي، فنظر إلى جمال الواقع على أنه أعلى شأنا من جمال الفن، مخالفا بذلك بومجارتن وكانط وهيجل وتلميذه فيشر. ورأى أن المعنى الجوهري للفن هو إعادة تصوير كل ما يثير الاهتمام في الحياة[٧].

ولخص زكريا إبراهيم فلسفة الفن في الفكر المعاصر لدى عدد من أقطاب هذا الفكر، محددا رأي كل منهم في الفن بكلمتين مفتاحيتين دالتين، أرى أن أثبت ذلك هنا لأهميته واقتضابه:

فالفن: إدراك حسي خالص: هنري برجسون. حدس وتعبير: كروتشه. جمال ولذة: جورج سانتيانا. حياة وخبرة: جون ديوي. عمل وصنعة: ألان. حرية وإبداع: أندريه مالرو. لغة وأسلوب: ميرلوبونتي. تقبل وتمرد: ألبير كامي. إما تخيل ولا واقعية، وإما التزام وحرية:

سارتر. حقيقة وشعر: هيدجر. شكل ورمز: كاسيرر. رمز ومعنى: سوزان لانجر. شكل ومعرفة: هربرت ريد[8].

ويمكن إضافة رأي الناقد الألماني هانز جيورج جادامر، الذي يرى أن الفن: لعب ورمز واحتفال[9].

إذا أخذنا بالرأي القائل إن الاستاطيقا هي: الدراسة العلمية للنشاط الجمالي[10]، فإن كل رأي من الآراء السابقة يمثل محاولة لدرس علمي لطبيعة الفن من جهة، وللنشاط الجمالي من جهة أخرى، أي أنه يعبر ضمنا عن الرأي العلمي الخاص بصاحبه تجاه «اللحظة الجمالية».

يشير هذا التعدد والتباين في الآراء حول طبيعة الفن إلى مدى الخلاف في تعليل «اللحظة الجمالية» وفهمها وتحليلها. مما يؤكد مقدار صعوبة الخوض فيها نقديا، ومشقة الوصول إلى رأي يركن إليه، ولا يكون مثار خلاف بشأنها.

(٢)

و«اللحظة الجمالية» بوصفها شعورا بالقيمة فإنها قد تنجم عن الجمال الطبيعي كما تنجم عن الجمال الفني، لذلك يتنازعها الفن والطبيعة في الوقت ذاته. إلا أن منظري علم الجمال الأوائل قد أراحوا أنفسهم من هذا الأمر، حين بدأ بومجارتن على رأسهم، فقصر حدود علم الجمال على الفن الذي يبدعه الإنسان، وأخرج الجمال الطبيعي من ميدان الدرس الجمالي. تابعه في ذلك فلاسفة ونقاد وعلماء جمال كثيرون، حيث رأوا اجتماع الجميل وغير الجميل في الطبيعة جنبا إلى جنب، فلم يجدوا الطبيعة تحتفي دوما بما هو جميل، ورأوا كذلك أن عمر الجميل في الطبيعة يكون قصيرا، إذ سرعان ما يعتريه التحول والذبول والموت والأفول.

«لهذا السبب كان الرائع في الطبيعة حيا، إلا أنه لوجوده ضمن علاقات لا متناهية في تنوعها يتعرض للصدام وللتلف من كل الجوانب؛ ذلك أن الطبيعة تعنى بمجموعة المواضيع وليس بموضوع واحد، لأن ما يهمها هو البقاء وليس الجمال بالذات. وإذا كان الأمر كذلك فلا حاجة للطبيعة أن تحافظ على القليل من الجمال الذي تنتجه بالمصادفة جميلا»[11]. كذلك يمكن القول «إن الإنسان الرائع يكون رائعا للحظة واحدة فقط، وإن الفترة الزمنية التي يمكن للجسم الإنساني أن يسمى رائعا خلالها قصيرة جدا»[12].

لذلك فقد رأى هيجل أن يعلي من قيمة الجمال الفني على حساب الجمال الطبيعي في نظرته الفنية أو الفلسفية إلى الفن فقال: «إن للرائع في الواقع الموضوعي عيوبا تقضي على جماله، ولهذا يضطر خيالنا إلى أن يعيد صياغة الرائع الموجود في الواقع الموضوعي، ليجعله رائعا حقا بعد أن يخلصه من العيوب»[13]، فخلاصة الأمر أن «علم الجمال يفضل الرائع في الفن عادة على الرائع في الواقع الحي»[14]، وقد قال ابن رشد قديما «والدليل أن الإنسان يسر

بالتشبيه بالطبع ويفرح، هو أنَّا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء»(١٥). فجمال الفن قد يتحقق بمحاكاة قبح الطبيعة.

لكن ناقدا جماليا مثل تشرنيشفسكي وقف موقفا صارما حيال هذا الأمر، وقرر أن الجمال الحق يكون في الطبيعة أولا، أو في الحياة، ثم يأتي جمال الفن في المرتبة التالية، ومن ثم فقد رأى اللحظة الجمالية متحققة في جمال الطبيعة بأفضل مما هي متحققة في جمال الفن. فهو يرى أن الرائع هو الحياة، والسامي هو الشيء الأكبر كثيرا من كل ما يقربه أو يشبهه، إن الرائع والسامي مفهومان مختلفان تماما وغير تابعين أحدهما للآخر، بل تابعان كلاهما لمفهوم عام واحد بعيد جدا عما يسمى بالمفاهيم الجمالية هو مفهوم «المثير للاهتمام»(١٦)، وهو يقول كذلك «فليقنع الفن برسالته السامية، الرائعة، وهي أن يكون بعض تعويض عن الواقع في حال غيابه، وللإنسان كتاب حياة. إن الواقع أسمى من الحلم، والمعنى الجوهري أسمى من الادعاءات الخيالية» (١٧).

وإذا قصرنا بحث اللحظة الجمالية على الفن دون الطبيعة، وكنا معارضين لهذا الناقد الواقعي، فإننا واجدون أيضا إشكالا جديدا، لا يقل أهمية عن سابقه، فحواه أن الفن في حقيقته عدة فنون، ستة قديمة هي: الرسم والنحت والموسيقى والشعر والرقص والمسرح، وأضيف إليها سابع حديثا هو فن السينما، وهذه الفنون بمجموعها تنطوي على «اللحظة الجمالية» أو قل «لحظات جمالية» تنبع في جوهرها وتجليها من طبيعة الوسيط المستخدم في كل منها. «بدأ الإنسان بالفن - من حيث هو إبداع - أولى محاولاته لخلق عالم إنساني، واستخلاصه من بين براثن الطبيعة عن طريق التصوير والنحت والرقص والموسيقى، فأدخل ألوانا من الوجود والفاعلية لم تكن قائمة أصلا في العالم، وبذلك كان يعيد تشكيل بعض جوانب العالم من حوله أو يضيف من عنده أشياء لم يتلقها من قبل»(١٨).

إن تعدد الفنون وتنوعها يقتضي التنوع في الوسائط الفنية بين المبدع والمتلقي، وهذه الوسائط تبدأ بالشفافية العالية، كما هو الشأن في الموسيقى، حيث الوسيط ذاته هو الصوت المحقق للعمل الفني، أي أنه الأكثر شفافية مقابل الوسيط في الأدب، وهو اللغة التي تمتاز بتعقيد عال، ذلك أنها قد تستعمل استعمالا وظيفيا غير فني، وقد تكون وسيطا فنيا، محملا بالكثير من المعاني الجانبية، علاوة على ما تحمل من القيم الفنية أو الجمالية. فتحليل «اللحظة الجمالية» في فن الموسيقى سيكون أسهل من تحليلها في الأدب لأسباب عديدة، لعل طبيعة الوسيط بين الفنين أهم سبب فيها.

«فالفنان يسيطر على المادة الخام ويشكلها، ويصيرها مطواعة لأغراضه، فيحرك جمودها وينطق صمتها تعبيرا إنسانيا يتلقاه غيره من البشر بالفهم والتذوق. وتتحول بذلك تكوينات الخط واللون والكتلة والصوت والإيماءة والكلمة إلى أبعاد إنسانية تغير من ملامح العالم، فيبدو متعاطفا مع غايات الإنسان. ومعنى هذا أن الفن ينقل ما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي

أن يكون، وهنا تنفذ القيم إلى جوهره»[١٩]، فمعاينة «اللحظة الجمالية» لابد أن تتم انطلاقا من تذوق المتلقي للمادة الخام التي تم تحويلها وتشكيلها حتى غدت عملا فنيا. فالمتلقي يعاين فاعلية المبدع في تلك المادة بعد أن يمثل العمل الفني أمامه تاما وكاملا.

«أما الفن؛ من حيث هو تذوق، فهو المتعة والإثارة التي يجنيها كل أفراد الإنسان في تأملهم للوحة أو تمثال، ومشاهدتهم لمسرحية أو قصة سينمائية، ومطالعتهم للشعر أو النثر، وإنصاتهم للغناء والموسيقى. وترد هذه المتعة أول كل شيء إلى مشاركة المتذوق للفنان المبدع فيما يحسه من رضا في قهره للطبيعة الصامتة واستنطاقها، ومساهمته المباشرة في خلق عالم إنساني يعلو عالم المادة الغليظ»[٢٠]. فلعل «اللحظة الجمالية» تحققت للمبدع أولا حين قهر الطبيعة الصامتة واستنطقها، فخلق عالما إنسانيا يعلو عالم المادة، ثم تحققت «اللحظة الجمالية» في العمل الفني الماثل أمام المتلقي، الذي استطاع بوساطة ذوقه، وبأثر مباشر من العمل الفني أن يعيش «اللحظة الجمالية» الخاصة به. وهذا كله يتم عبر الوسيط المغاير في فن ما للوسيط في فن آخر، وجل اهتمامنا في سياق هذه الورقة لابد أن ينصب على العمل الأدبي أو على اللغة تحديدا؛ لأن الفن الذي ننشد معاينة لحظته الجمالية هو الأدب في المقام الأول. ولعل هذا الفن هو الأعقد بينها جميعا من جهة وسيطه، أي من جهة لغته. و«لحظته الجمالية» من ثم هي الأشد تعقيدا.

فإذا خلصنا من هذه المسألة فإنا واجدون اختلاطا في القيم الثلاث الكبرى وغيرها، فغالبا ما يكون الخلط بين القيم الجمالية وقيم الخير والحق، بحيث تعاين «اللحظة الجمالية» معاينة قيمية حقا، لكن القيمة لا تكون خالصة دوما للجمال وحده.

إن منشأ الخلط بين القيم يعود إلى أنها تشكل عناصر الحياة العقلية المستقلة عن وجودنا، لأنها - أي قيم الحق والخير والجمال - ليست ثمرة صنع الإنسان، وليست من نتاج العقل، إنها توجد في الواقع غير المادي الذي يوجد فيه كياننا الروحي، وهي من ثم تمثل الغايات لأنها خير في ذاتها[٢١].

ففي نظر كروتشه فإن الفيلسوف الألماني هيجل لم ينج من الخلط بين القيم في معاينته للجمال الفني، إذ يقول عنه «إنه كان يتمتع بشيء نادر بين الفلاسفة، معرفة بالشعر وحب له، وكذلك الموسيقى والفنون التشكيلية، ورغم هذا فقد دنس طبيعتها البريئة بإدخاله قيما ومفاهيم فكرية واجتماعية بدلا من القيم الجمالية الخالصة»[٢٢]. وربما كان هذا ديدن الفلاسفة بعامة، ذلك «أن الفلاسفة المسلمين حرصوا على أن تتحد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية في العمل الشعري؛ لأن كلا منهما تسهم بشكل فعال في سعي الإنسان نحو تحقيق وجوده الأفضل، ويسعى البشر - عموما - نحو تحقيق السعادة»[٢٣].

فالخلط بين القيم يحول دوما دون إبراز «اللحظة الجمالية» إبرازا جماليا خالصا، فتظل حبيسة في القيم الأخرى، مما يؤدي إلى اغترابها وقلة العناية بها، فقد أدرك جورج سانتيانا

ذلك فقال «لقد اجتذبت المفكرين مشكلات الطبيعة والأخلاق، كما استرعت مسألة وصف الجمال وخلقه انتباه الفنانين. أما بين هذين الطرفين فقد ظل التفكير في التجربة الجمالية ناقصا مفككا»[٢٤].

وإذا كان الموقف الجمالي «انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب»[٢٥]، فإن بعض الفلاسفة لم يجعلوه منفردا بذلك، إذ جمع بعضهم مثلا الموقف الأخلاقي إليه، وخلع عليه الصفة أو الصفات ذاتها. فقد رأى «كانط» - مثلا - أنه «لا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبريء (؟) كل منهما وابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة، وتحررهما من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض، فالجمال يبعث في نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة، دون التقيد بتحقيق أي غاية مغايرة لهذا الشعور»[٢٦].

وأدرك سانتيانا مقدار هذا التلازم بين الجمال والأخلاق؛ فحاول تمييز ثلاثة عناصر مختلفة في كل منهما، وثلاث طرق متباينة في تناول الموضوع؛ العنصر الأول في نشاط الملكة الخلقية أو الجمالية، أي إصدار الحكم، حيث تعتمد الملكة فيه على الحماسة ودقة التمييز وإرهاف الشعور في النشاط الجمالي أو الخلقي معا، أما بوصفهما علمين فإن مستقر ذلك هو النشاط العقلي. ورأى كذلك أن الناس عادة في بحثهم ينجذبون إلى فلسفة الفن أكثر من انجذابهم إلى سيكولوجية الفن، على الأخص في تفسيرهم التاريخي للجمال أو للأخلاق، فكأنهم يعنون بالغريزة الفنية أكثر من عنايتهم بذات الجمال أو الأخلاق. وأخيرا فإن طريقتهم في تناول الأحكام الخلقية والجمالية بالدرس هي طريقة سيكولوجية، ومن خلالها يحاولون فهم مصدر هذه المشاعر وظروفها وعلاقتها بكل تركيبنا لاستيضاح أسس الضمير والذوق في الطبيعة البشرية، من أجل التمييز بين التفضيل المؤقت والمثل العليا الثابتة[٢٧].

القيمة الجمالية لا تعيش معزولة في الواقع عن غيرها من القيم، ففي نظرية شبرانجر مثلا ستة أنواع من القيم هي: النظرية والجمالية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والسياسية، والإنسان لا ينتمي بصورة خالصة نقية إلى هذه القيمة أو تلك، لأنها أنواع نموذجية[٢٨].

والعوامل المؤثرة في القيمة الجمالية - بحسب هوجارت - أيضا ستة عوامل هي: التناسب والتنوع والاطراد والبساطة والتعقيد والضخامة[٢٩]. كما أن الدوافع الجمالية هي كذلك كثيرة ومتعددة، من أبرزها: حاجة الإنسان إلى الجمال والنبل في الحياة، وأن الإنسان يجد في الفن راحة نقية سامية يهرب بها من الهموم، وأنه يود إقامة علاقة مع الآخرين دوما. كما أنه بحاجة إلى الأحاسيس الملتهبة والتطهير النفسي، وكذلك يبحث عن مشاعر غريبة لفتح أبواب عاطفية فيها صفاء الجوهر وخصائص السمو والعظمة لرفع سوية وجوده الإنساني، وأن

الإنسان يرغب أخيرا في النصح والإرشاد وحل المشكلات التي تعترضه، والأزمات التي تحيط به ليتجاوزها[٣٠].

فعلى الرغم من محاولة عزل القيمة الجمالية للنظر فيها، وبحث الدوافع الكامنة وراءها، إلا أن اتصالها بالقيم الأخرى يظل ماثلا باستمرار. ويكفي النظر في هذا الدافع الأخير، القائم على المنفعة من خلال النصح والإرشاد، لتوكيد عدم المقدرة على عزل القيمة الجمالية عن بقية القيم الأخرى، وإن جورجياس مثلا كان قال: «جوهر الجمال يتمثل بما هو نافع»[٣١].

وبناء على ذلك فإن كل من يتصدى لفهم الفن وربطه بالأخلاق أو المعرفة أو الرؤية، سيجد أنه يضطر إلى دمج القيم الجمالية بغيرها من القيم، ومن ثم فإن «اللحظة الجمالية» الغامضة أصلا لوقوعها على تخوم الوعي ستختلط بألوان المعرفة أو البحث عن الحقيقة، وستبدو هزيلة بنظر بعض المفكرين في ذلك، إذا ما قورنت بالفلسفة، ومن ثم فإنها ستحتاج في غالبية الأحيان «إلى أن تدعم بالأخلاق لإثبات قيمتها الحيوية للإنسان»[٣٢]. وسيكون من السهل النظر إليها في ضوء علاقتها بالقيم الأخلاقية.

إن كل المذاهب النقدية على اختلافها تؤكد على نحو من الارتباط بين القيم الجمالية والقيم العملية، إلا عند من يسمون أصحاب «الفن للفن»[٣٣].

إن ما يحول دون فهم «اللحظة الجمالية» فهما دقيقا وصادقا يدل على حقيقتها، تلك الضوضاء التي تعم هذا العالم، فتؤدي إلى عدم استقلالية القيم الجمالية عن غيرها من القيم العملية. فغالبا ما تثور النزاعات حين يقترب المنظرون والنقاد من دائرة المصالح، حيث يكيل بعضهم التهم للآخرين، فيصير الواقعي عبدا، والوجودي بورجوازيا صغيرا متعفنا، ويقال هذا رجعي وذاك تقدمي، وهذا المذهب شكلي وذاك ميكانيكي، والآخر واقعي فوتوغرافي[٣٤]، بما يشبه لافتات الاتهام، ويتم ذلك كله بالنظر إلى مفهوم القيمة التي يعتد بها هذا الناقد أو ذاك، في فهمه للعمل الفني، ووعيه للقيم التي يجب أن ينطوي عليها، بحسب نظريته النقدية الخاصة به.

وهكذا فإن «اللحظة الجمالية» تنازعها جمال الطبيعة وجمال الفن، وتوزعت على فنون عديدة ذات وسائط متباينة. واختلط الأمر فيها بين القيم الجمالية والقيم العملية الأخرى. فلم ينجل أمرها ظاهرا للعيان، فما السبيل إلى جلاء ذلك؟

(٣)

عناصر «التجربة الجمالية»، أو «اللحظة الجمالية» ثلاثة هي: الفنان أو المبدع أو الأديب، والموضوع أو العمل الفني أو العمل الأدبي، والمشاهد أو المتذوق أو المتلقي أو القارئ[٣٥]. فما نصيب كل عنصر منها من هذه اللحظة؟ وما الموطن الذي تتخذه هذه اللحظة بين هذه العناصر؟

إن الفن في جوهره لا يقتصر على الفنان، ومن ثم فالتجربة الفنية يحياها البشر جميعا؛ لأنهم إن أعجزهم الإبداع فلن يعجزهم التذوق على الأقل(٣٦). فالفنان يعيش «اللحظة الجمالية» في إبداعه الفني، ويكون مأخوذا بها، أي أنها تكون هي جوهر ما يبتغي من ذلك الإبداع. ولعل هذه اللحظة لا تتحقق له إلا بجهد يشبه جهد الصوفي في التدرج نحو المعرفة الكاملة(٣٧).

وليس أدل على امتلاء «اللحظة الجمالية» للمبدع، من ذلك الإحساس الذي يعتريه بعد إنجازه العمل الفني، فحين يتحقق ذلك الإنجاز يبقى ماثلا ويكون هناك مرة واحدة وإلى الأبد، إنها وثبة هي تلك التي تميز العمل الفني، من حيث تفرده وعدم قابليته للاستبدال، هذه الوثبة هي الانبثاق الخفي للعمل الفني(٣٨).

ومن دهشة الشعراء، مثلا، بهذه «اللحظة الجمالية»، ما يورده سقراط أمام القاضي في محاكمته الشهيرة، مبينا كيف أنه كان يذهب إلى الشعراء طالبا إليهم شرح معاني قصائدهم التي عجز عن إدراكها، ليثبت لنفسه أنهم أذكى منه، لكنه كان يكتشف لدهشته الشديدة أن الشعراء أنفسهم كانوا يعجزون عن شرح معاني قصائدهم التي كتبوها. وهذا نفسه هو ما قاله الشاعر براوننج «حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها، أما الآن فالله وحده يعرف»(٣٩).

إن انخطاف الفنان واندماجه الوجودي في التجربة الفنية هو جوهر «اللحظة الجمالية» التي تسبق لحظة الإبداع. فإذا ما حصل الانبثاق الخفي للعمل، وحدثت لحظة الكشف، أنجز العمل الفني. لكن تبقى هناك مسافة ما بين العمل المنجز وتلك «اللحظة الجمالية» التي سبقته، ولعل العمل بتعينه الفني لا يقدر على احتضان التجربة الجمالية كاملة، أي أنه لا يستطيع تجسيد «اللحظة الجمالية» تجسيدا مطلقا، بدليل أن الشاعر نفسه في حالة أرسطو وبراوننج لم يعد قادرا على استرجاع تلك اللحظة، على الرغم من مثول الشعر بين يديه.

يقول شكري عياد: «لا جرم تصل «اللحظة الجمالية» إلى القارئ وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف. ولكنه - غالبا - لا يشعر بذلك؛ لأنه لا يصير إلى «اللحظة الجمالية» إلا من خلال النص الذي بين يديه. إنما يشعر بهذا النقص الكاتب نفسه. ولهذا فإنها لا تنتهي، بالنسبة إليه، بانتهاء العمل الذي فرغ منه. إنها لا تنتهي إلا ريثما تبدأ من جديد، في عمل جديد أو محاولة مستأنفة لاقتناص اللحظة الهاربة»(٤٠).

نحن إذن لسنا أمام «لحظة جمالية» واحدة، إننا أمام عدد من اللحظات الجمالية في كل حالة، أقل هذه اللحظات عددا ثلاث هي: **الأولى** لحظة المبدع التي تسبق العمل أو تحايثه وتكون سببا لإنجازه أو مسببة به في ذات المبدع. **والثانية** هي تلك الآثار الجمالية الماثلة في العمل ذاته بعد تحققه، **والأخيرة** هي لحظة الجمال لدى المتلقي، وهي، وإن بدأت من

«اللحظة الجمالية» الكامنة في النص، إنما تكون محصلة تفاعل هذا المتلقي، بثقافته وذوقه وكفاءته النقدية أو الأدبية، مع العمل الفني.

ليس بإمكاننا إدراك حقيقة «اللحظة الجمالية» لدى المبدع إلا من خلال نظرية واضحة في تعريف الفن، وتبعا لذلك يمكن قراءة هذه اللحظة قراءات عديدة، بتعدد النظريات التي تتصدى لتعريف ماهية الفن ووظيفته من جهة المبدع.

كما أن «اللحظة الجمالية» الكامنة في العمل الفني ذاته، ستغدو محصورة في إطار ذلك التشكل المادي المنجز، والماثل للعيان عبر الوسيط الفني، ولابد لوعي ذلك من التحليل الفني للعمل، أو الدرس اللغوي له، حتى يتم البحث عن العناصر الفنية من خلال مستندات مادية. ولابد في حالة الأدب من البحث في عناصر الشعرية، وأدبية الأدب، وشعريات الأسلوب، ونماذج تاريخ الأدب؛ للوقوف على الجمال في الأدب، ومن ثم على «اللحظة الجمالية» في النص وتقديرها.

إن الشكل المادي المنجز للنص لا يعني أنه ثابت ومتحجر، فهو في حقيقته يقوم على حفظ أسطورة الكاتب الخاصة به، هذه الأسطورة تغاير مفهوم البنية من ثلاث جهات: «**الأولى** أن الأسطورة مقولة كيفية، أي طريقة للتعامل مع الواقع، وليست اسم ذات ولا اسم معنى، **والثانية** أن الأسطورة لها وجود واقعي دائما، وليست صورة ذهنية مجردة، **والثالثة** - وهي مترتبة على الجهتين السابقتين - أن الأسطورة تخضع لتطور دائم، نتيجة لاستمرار الصراع بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع، ومن ثم تصادفنا دائما «تشكلات» متعددة للأسطورة لا «تجسدات» للبنية. وإذا كانت الأسطورة هي جوهر النص أو حقيقته الكلية، فإنه في صورته النهائية ملتقى لمتناقضات عدة، يمكن أن ينظر إليها جميعا على أنها فروع عن التناقض الرئيسي، أي التناقض بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع. ومع أن النص يمثل البؤرة والاكتمال النسبي لعملية متعددة المراحل وثنائية الأطراف تسمى البحث عن القيمة أو «اللحظة الجمالية»، فإنه يظل مع ذلك غير نهائي وغير محدد»(41). وبهذا فالنص نموذج حركي في صلته بالمبدع أولا وفي صلته بالمتلقي أخيرا، وإن «اللحظة الجمالية» الكامنة فيه تكون لحظات عدة، وليست لحظة واحدة، تبعا لتعدد القراءات، ولما يتصف به هذا النموذج من إمكانات.

فالشعور بالقيمة (أو اللحظة الجمالية) يتفاوت من عمل إلى عمل، وحين يشرع القارئ في قراءة عمل أدبي يكون مقبلا على تجربة يختبر فيها العمل ويختبر نفسه معه، ويظل غير واثق من حصوله على ثمرة القراءة، وهي «اللحظة الجمالية»، إلى أن يشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل في داخله هو. وأنه غسله وطهره، أو أضاء له ركنا في نفسه كان مظلما، وهذا الشعور يمكن أن يحدث ويمكن ألا يحدث، وقد تتفاوت درجات حدوثه، فإذا كان القارئ ناقدا فإنه مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي، ومن الطبيعي أن يقدم إلينا خلاصة العمل العقلي الذي

قام به وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة[٤٢]. أي أن ما يقوم به هو وعي ما «للحظة الجمالية» الكامنة في ذلك النص على وجه التحديد، وكل وعي آخر «للحظة الجمالية» مغاير، تتحكم فيه أسطورة النص ذاته، وكفاءة القارئ في الوقت نفسه. وهذا ما أشرنا إليه من أنها لحظات جمالية متعددة لا لحظة واحدة.

أما «اللحظة الجمالية» لدى المتلقي، فقد لقيت من العناية أضعاف ما لقيته تلك التي كانت لدى المبدع، أو الأخرى الماثلة في العمل الفني. ذلك أن غالبية النظر الفلسفي والجمالي والنقدي قد انصب على وصف ما يعتري المشاهد أو السامع أو المتلقي أو القارئ من إحساس أو شعور بالجمال في حضرة الفن. ناهيك عما يقوم به الناقد ذاته من وصف لتجربته، ومن ثم للحظته الجمالية. لذلك فقد استبطن الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد تلك اللحظة من موقع المتلقي لأنهم في الغالب هم متلقون.

وفي ظل المتلقي حظيت هذه «اللحظة الجمالية» بالنظر والتحليل والتعليل، وجاء مجمل النقد المتمركز حولها من جهته هو، على الرغم من أن البون شاسع بين مقارفة هذه اللحظة، أو العيش في ظلها، والحديث عنها حديثا فلسفيا أو جماليا أو نقديا؛ لأن «اللذة الجمالية ... لا تصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقا أو اندماجا لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي»[٤٣].

وهذه أيضا واحدة من الإشكاليات التي تواجه «اللحظة الجمالية»، فبمقدور الإنسان، أي إنسان تقريبا، أن يعيشها في الأعمال الفنية، لكنه يكون عاجزا عن إدراك حقيقتها وكيفية حدوثها، وهذا لا يعيب التمتع بها وتذوقها، لكنه يبقيها خارج إطار الفهم والوعي العلمي، الذي يغرم به الإنسان دوما لعقلنة وجوده، ولعقلنة الظواهر المحيطة به.

يقول سانتيانا «إن الإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها. فكون المرء ذا خيال وذوق، وكونه يحب أفضل الأشياء ويتأثر في تأمله للطبيعة بحيث يصل إلى إيمان حي بالمثل الأعلى - كل هذه أسمى بكثير مما يحق لأي علم من العلوم أن يطمح إليه - فالشعراء والفلاسفة الذين يعبرون عن هذه التجربة الجمالية، ويشجعوننا على أن نحذو حذوهم فنجرب الجمال عن طريق المثل الذي يضربونه لنا، إنما هم يؤدون للإنسانية وظيفة أسمى مما يؤديه مكتشفو الحقائق التاريخية، وهم أجدر منهم بالتبجيل والتقدير»[٤٤].

يفضل سانتيانا في **الشق الأول** من كلامه الحس الجمالي على قيمة المعرفة. كما أنه يفضل بذلك الإبداع الفني على المعرفة العلمية أو العملية. ويؤكد في **الشق الآخر** أهمية انتقال «اللحظة الجمالية» بالعدوى من المبدع إلى المتلقي عبر الوسيط أو العمل الفني. وهو وإن عني بالتفضيل إلا أنه لم يعلل ذلك، ولعل السبب كامن في سهولة الإحساس بالجمال، وما فيه من صفاء، مقابل صعوبة الإدراك المعرفي أو العلمي، وما فيه من مشقة واختلاط. وقد كان بعض

الفلاسفة وقع في مزالق جراء ذلك، فلربما كانت نظرة الفيلسوف إلى الفن الجميل صحيحة، إلا «أن وصفه للتذوق الجمالي قد يكون ناقصا أو معيبا. فالفن شيء والتجربة الجمالية شيء آخر ينبغي أن يدرس في ذاته...»(٤٥).

إن واحدة من مشكلات الإنسان الوجودية الدقيقة هي قصور بعض أدواته عن استيعاب حالته ووصفها الوصف الدقيق، ناهيك عن تحليلها. أو قل عجزه عن اختراع الوسيلة الفضلى للقبض على تفاصيل لحظاته الجمالية الهاربة، إن على صعيد الإبداع، أو على صعيد التلقي. فهو بحدوده الإنسانية الضيقة، غالبا ما يضطر إلى التعبير عن اللازمني بأداة زمنية، أي أنه لا يستطيع وصف «اللحظة الجمالية» وتحليلها، وهي في جوهرها لحظة لا زمنية إلى حد ما، إلا باللغة التي هي زمنية في طابعها التكويني.

لتوضيح ذلك يمكن أن نعاين «اللحظة الجمالية» في الفنون البصرية، مثلا، فهي تلك اللحظة العابرة، الوجيزة، بحيث تكاد تكون لا زمنية، حيث يتوحد فيها المشاهد مع العمل الفني الذي ينظر إليه، فلا تعود الصورة أو التمثال أو البناء أو المنظر - أي الواقعة الجمالية - شيئا خارج الذات، بل يصير الاثنان كيانا واحدا، فينمحي الزمان والمكان ويتملك المشاهد وعي واحد، وعندما يرتد إلى وعيه العادي يكون كمن كشفت له أسرار مضيئة ملهمة خلاقة. فتصير «اللحظة الجمالية» باختصار لحظة رؤيا صوفية(٤٦). فكيف لهذا المشاهد بعد ذلك أن يتحدث عن هذه اللحظة وأن يصفها وصفا دقيقا وكاملا؟ إن اللغة - ولا شك - ستخذله لأنه سيتذكر لمحات أو مقاطع من تلك الحالة حسب، وسيعجز عن احتوائها كاملة بالكلمات. وينطبق هذا كذلك على «اللحظة الجمالية»، في متعة السماع للموسيقى. وإن اللغة لتعجز دوما عن الوفاء بحق «اللحظة الجمالية» كلما كانت متصلة بالبصر والسمع، لأنه لا يمكن القبض على «اللحظات الجمالية» الهاربة فيهما، ولعل المبدع ذاته يعاني من شيء شبيه بذلك أيضا، في لحظته الجمالية(٤٧).

«فاللحظة الجمالية» في الفنون السمعية والبصرية تتحقق لدى السامع أو المشاهد بسهولة ويسر، نظرا لشفافية الوسيط، حتى تغدو أشبه بالكشف الصوفي، وتكاد تكون لحظة لا زمنية، من جراء ذلك، وهذا ما جعلها مغايرة لتلك التي تنجم عن قراءة العمل الأدبي. التي تعد أكثر تعقيدا وغموضا، وهي على الرغم من ذلك تحظى باهتمام النقد أكثر من سابقتيها. وسبب ذلك - كما أرأه - أنها تلتقي مع نقدها بجامع اللغة الزمنية، فإنه يسهل على الناقد أن يدير النقد حول الأدب، وإن كان الكلام على الكلام صعبا بحسب تعبير أبي حيان التوحيدي(٤٨). لكنه مع ذلك يبقى أسهل من الكلام على الفن البصري في حالة الرسم والنحت. أو على الفن السمعي في حالة الموسيقى، وعلى الأخص في حالة بحث «اللحظة الجمالية» فيها جميعا. لتباين الوسائط واختلافها عن أداة النقد جوهريا؛ لأننا لا نقدر على نقد الرسم بالرسم ولا الموسيقى بالموسيقى، وإن قدرنا على نقد الأدب باللغة وهي مادته.

وعلى الرغم من ذلك فإنه يبقى في كل الحالات «هناك فارق هائل بين ممارسة تجربة والتفكير فيها، فعندما نحاول فهم التجربة، يتعين علينا أن نحللها. ومعنى ذلك أنه من الواجب عرض سمات التجربة مجزأة، كلمة كلمة وجملة جملة، وهي السمات التي تكون كلها متجمعة سويا عندما تمارس التجربة بالفعل. وبعبارة أخرى، فليس في استطاعة المرء أن يقول كل شيء دفعة واحدة، عندما يتحدث عن التجربة الجمالية أو أي تجربة أخرى»[49].

ولعل مثل هذا الأمر هو الذي يجعل الأحكام التقويمية التقريرية كما يسميها نورثرب فراي واقعة في منطقة الشك والتساؤل، ذلك أن هذه الأحكام «تقوم على التجربة المباشرة التي هي أمر حيوي في النقد، ولكنها تقع خارجه؛ إذ لا يستطيع النقد أن يفسرها إلا بالمصطلحات النقدية، وهي مصطلحات تعجز عن استعادة التجربة الأصلية أو ضمها؛ فالتجربة الأصلية تشبه الرؤية المباشرة للألوان أو الإحساس المباشر بالحرارة والبرودة، وهي الأمور التي «يفسرها» علم الفيزياء بطريقة لا صلة لها بالموضوع من وجهة نظر التجربة ذاتها. ومهما بلغ من تهذيب التجربة الأدبية بالذوق والمهارة، إلا أنها تظل، كالأدب نفسه، عاجزة عن الكلام»[50]. وكذلك «لأنه بمجرد أن يبدأ المرء في التفكير العلمي يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالي»[51].

إذا كان الإحساس بالجمال أفضل من معرفة الطريقة التي نحسه بها، وإذا كان هناك فارق هائل بين ممارسة التجربة والتفكير فيها، وإذا كانت التجربة أو «اللحظة الجمالية» تقع خارج النقد، ولا يمكن لمصطلحاته أن تستعيدها وأن تستوعبها، فما ذلك إلا لأن الإحساس بالجمال ينبع من مقدرة طبيعية، أو كفاءة فطرية أصيلة، في وجدان الإنسان وغريزته، تجعله يعيش أو يحيا ذلك بتلقائية. أما إذا حاول عقلنة التجربة أو «اللحظة الجمالية»، فلابد له من زاد نظري، ونظر عقلي، وفلسفة راسخة، يتم بموجبها وعي هذه اللحظة على ما فيها من تعقيد وتشابك. فكل واحد منا يعيش الحب، لكنهم قلائل أولئك الذين يقدرون من بيننا على وعيه فلسفيا، وإدراك حقيقته من الوجهة المعرفية لا الذوقية.

وربما كان الناقد، على وجه الخصوص، هو المضطر دوما إلى ذلك، فهو يعيش «اللحظة الجمالية» متلقيا للعمل الفني، ثم لا بد له من أن يخرج من حالة التلقي إلى حالة من الوصف أو التعليل أو التحليل لمشاعره. على حين أن المبدع لا يضطر إلى ذلك؛ لأنه حالما يعيش الحالة الإبداعية يكون مستغرقا في «اللحظة الجمالية»، فينتج العمل الفني فحسب، وهو بدوره هذا يكون قادرا على إيصال الشعور بالجمال أو العيش في ظل «اللحظة الجمالية» من خلال العمل ذاته، دونما حاجة منه إلى تعليل شعوره أو تحليله، وهكذا يبقى العمل الفني أو الأدبي دوما هو اللغز المحير؛ لأنه موطن تفجر الدلالة، وموطن القيمة؛ لأنه موطن «اللحظة الجمالية» بامتياز.

وعلى الرغم من التباين الظاهري بين حالتي المبدع والناقد أو الفنان والمفكر في التعامل مع «اللحظة الجمالية»، فإن جون ديوي يرى أن المكانة القصوى للتجربة عند كل منهما واحدة، وأن صورتها العامة هي بعينها، لكنه يحدد الفارق بينهما في الاختلاف في تأكيد الجانب المهم من الإيقاع المستمر، الذي يميز تفاعل المخلوق الحي مع بيئته، فيقول «الواقع أن للمفكر «لحظته الجمالية»، وتلك هي اللحظة التي لا تظل فيها أفكاره مجرد أفكار، بل تستحيل إلى معان أو دلالات مندمجة في صميم الموضوعات...، وإن الفنان يحقق تفكيره في صميم الوسائط الكيفية التي يباشر عمله فيها، فضلا عن أن ألفاظه وثيقة الصلة بموضوعه، لدرجة أنه حين ينتج فإنه يحرص مباشرة على اندماجها فيه»(٥٢).

ولعل جون ديوي بذلك يقلل من شأن الفارق بين تجربتي الفنان والناقد، ويقصي بعضا من الأفكار المثالية السابقة عليه، المغرقة في الفصل بينهما. فقد كان النقاد الجماليون من قبل يغرمون بتسليط الضوء على ذلك الفارق، حتى أنهم يجعلونه فارقا نوعيا محضا. فمن ذلك مثلا رأي كروتشه، الذي يقول: «إن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع أو العبد المخلص للمنطق، فهي أبعد الأشياء عن هذا. فنحن نستطيع أن نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمفاهيم، فالانطباعات التي تتج عن سماع مقطوعة موسيقية، أو عن ضوء القمر، لا يصحبها مجهود فكري أو عقلي...، وإن الأثر الكلي للعمل الفني هو أنه حدس، والأثر الكلي للبحث الفلسفي هو أنه مفهوم»(٥٣).

إن التباين في الآراء بخصوص الفارق بين حالتي الفنان والناقد أو المتلقي ليرتد في نهاية الأمر - حسبما أرى - إلى التنازع بين الذاتي والموضوعي في «اللحظة الجمالية»، الذي يؤدي إلى اختلاف حقيقي في وجهات النظر، لدى الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد على حد سواء. فأين يكمن الجمال في حقيقته، في العمل الفني، (وهو الشيء المعاين أمامنا)، أم أنه كامن في نفوسنا بوصفنا مبدعين أو متلقين؟ إن تحديد موطن الجمال، ومن ثم موطن كمون «اللحظة الجمالية» هو واحد من أسرارها.

(٤)

يسأل جيروم ستولنتز السؤال التالي: «هل حكم القيمة الجمالية تأكيد متعلق بالعمل، أو وصف لمشاعرنا؟»(٥٤). فتتعدد الإجابات عن ذلك، وتتضارب، تبعا لتعدد منطلقات أصحابها، ونظرياتهم في الوجود وفي الفن. فالواقعي يقول «إن السامي هو الشيء نفسه، لا ما يثيره فينا من أفكار»(٥٥). فيرد عليه المثالي بأن «الجمال ليس خاصية في الأشياء نفسها، بل هو لا يوجد، إلا في الذهن الذي يتأمله»(٥٦). وبين هذين الموقفين أو الرأيين المتعارضين تماما سيل من الأفكار والآراء، كلما تعددت وتباينت دلت على غموض «اللحظة الجمالية» نقديا، وصعوبة الفصل فيها.

حتى ينتصر الناقد لمفهوم الحدس مثلا فإنه يقول «الجمال ليس حقيقة طبيعية، فهو لا يرتبط بالأشياء، وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية، وكروتشه هنا لا يضع مركز الجمال خارج بل داخل الفنان (؟). ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو بكائن»[٥٧]. فحين يعلي كروتشه من قيمة الحدس، ويتأمل المبدع والمتلقي في تجربتهما، نراه يعول على ما يصدر عنهما، أكثر مما يكون في العمل ذاته، حتى لتبدو نظرته تجنح إلى نوع من المثالية والتعالي.

فإذا تروى ناقد آخر ونظر بنوع من الاعتدال فإنه سرعان ما يخفف من حدة هذا الرأي، فحين يعرف هربرت ريد مثلا الفن بأنه «ما يجلب المتعة»[٥٨]. وبأنه «محاولة لخلق أشكال ممتعة ... تشبع إحساسا بالجمال، وإحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة أو التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا ... إن الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال»[٥٩]، يكون بذلك معتدلا في تحديد موطن «اللحظة الجمالية»، فهي تنطلق من العمل وتعود إليه، وتنطلق من المتأمل له وتعود إليه كذلك.

وربما كان جورج سانتيانا أكثر وعيا لهذا الموقف حين قال: «الجمال قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودا موضوعيا. أو في لغة أقل تخصصا، الجمال هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته»[٦٠]. والعبارة الأخيرة توحي بانحياز سانتيانا إلى وجود اللذة في الشيء ذاته، وكأنها تقلل من إحساس المتلقي ودوره، علما بأن الرجل جعل عنوان كتابه «الإحساس بالجمال»، وغالبا ما كان ينصب في تحليله على الإحساس أكثر من عنايته بالعمل الفني أو الشيء في ذاته.

ولعل جون ديوي قد طور فكرة سانتيانا، وقدمها بصورة أكثر جلاء وفاعلية، بما ينسجم مع منطلقه في فهم الفن بوصفه خبرة، وفي فهم الحياة بعامة، بوصفها لحظة توازن أو لحظات توازن متعاقبة بين الذات والعالم، أو بين الذات والوسط الذي تعيش فيه.

يقول ديوي «إن الكيفية الجمالية لا تنتسب إلى الموضوعات من حيث هي موضوعات، وإنما هي وليدة «إسقاط» يقوم به الذهن على تلك الموضوعات، وهو الأصل في تعريف الجمال بأنه «اللذة الموضعة» (أي اكتسبت طابعا موضوعيا)، بدلا من القول بأنه لذة تكمن في الموضوع، أو لذة باطنة فيه. لدرجة أن الموضوع واللذة يصبحان شيئا واحدا غير منقسم في صميم الخبرة»[٦١].

من جهة أخرى فإن ديوي قد عدل من مفهوم الحدس الذي تمسك به كروتشه، فأعطاه معنى جديدا حين قرر أن «الحدس ليس فعلا من أفعال التعقل المحض، ندرك عن طريقه الحقيقة العقلية، فضلا عن أنه ليس كما زعم كروتشه لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة»[٦٢].

فالحدس بحسب ديوي هو التلاقي بين القديم والجديد، أو الداخلي والخارجي، أو الذاتي والموضوعي، في تفاعلهما في عملية الشعور، الذي هو عملية مستمرة يعاد فيها تحقيق التكيف بين الذات والعالم في صميم التجربة، فما يلمع في الشعور بصورة مفاجئة، ويسطع كقبس الوحي، في أثناء هذه العملية، يكون هو الحدس أو «اللحظة الجمالية»(٦٣).

لذلك فإن العمل الفني هو تحدٍّ يدفع المتلقي إلى أن يحقق فعلا مماثلا من أفعال الاستدعاء والتنظيم عبر الخيال، فلا يكون بذلك مجرد منبه أو وسيلة تؤدي إلى أسلوب صريح في الفعل. وهذه هي السمة الفريدة المميزة «للحظة الجمالية» أو الخبرة الجمالية، بحسب تعبير ديوي، وهي الخبرة التامة أو الكاملة من بين الخبرات جميعا، كما أنها الخبرة النقية والخالصة؛ لأنها تتحرر من كل المعيقات التي تعرقل تطورها(٦٤).

وبما أن للخبرة كل هذه المكانة «ولما كانت كل خبرة إنما تتكون من تفاعل يتم بين «الذات» و «الموضوع» أو بين «النفس» و «عالمها»، فإن من غير الممكن لهذه الخبرة أن تكون جسمية محضة أو ذهنية محضة، مهما كان من غلبة أحد العاملين على الآخر»(٦٥). فالخبرة إذن لابد لها من أن تتصل بالجسم وبالذهن معا، وكل فصل لها عن أحدهما هو تعسف وجور. وهذا ما سيفتح الباب على محاولة تعليل هذه الخبرة، ومن ثم تعليل «اللحظة الجمالية»، فهل هي ترتد إلى شيء في الجسم والغريزة؟ أم أنها ترتد إلى الفكر والروح؟

(٥)

إن «الجميل» قد فتح الباب لنشوء علم الجمال، بوصفه تطورا حديثا، ونظاما فلسفيا، فحاول حل المعضلات، فكانت أبرز معضلة هي الإجابة عن السؤال التالي: ما الأساس الأنثروبولوجي لخبرتنا بالفن؟(٦٦)، وإن علم الجمال الحديث في حقيقة أمره يؤسس الجمال على تجربة اللذة(٦٧)، ومن ثم فإن محاولة فهم «اللحظة الجمالية» وتفسيرها وتعليلها أسمى ما يمكن لهذا العلم أن يقدمه، من أجل تسويغ وجوده، وترسيخ موقفه.

لكن تعقيد هذه اللحظة، وخفاء جوانبها، بوصفها لذة وخبرة وتجربة ولحظة هاربة باستمرار، يجعل من الصعوبة بمكان الوصول في شأنها إلى قرار، لذلك نرى «أن فلاسفة الجمال قد اتخذوا نقطة انطلاقهم في أحيان كثيرة ابتداء من عامل واحد يضطلع بدور ما في تكوين الخبرة، ثم لم يلبثوا بعد ذلك أن حاولوا تفسير الخبرة الجمالية أو شرحها بالاستناد إلى عنصر واحد، سواء أكان هو الحس، أم الانفعال، أم العقل، أم النشاط، أم الخيال نفسه منظورا إليه بوصفه ملكة خاصة، لا بوصفه تلك الطاقة التي تؤدي إلى إذابة أو تحلل سائر العناصر الأخرى»(٦٨).

وكذلك فإن كثيرا من نقاد الأدب يقومون بشيء مماثل لصنيع هؤلاء الفلاسفة في تعليلهم للقيمة الأدبية «فالتعليل الواحدي للقيمة الأدبية إما أن يطري عن عمد صفة مفردة كالجمال

والعاطفة والموسيقى أو الأسلوب الجزل، ثم يضعها على رأس الهرم، وإما أنه يسوي بصورة لا شعورية بين إجراءات نوع واحد من الأدب، وبين القانون الشامل»(٦٩).

فالتفسير بالعنصر الواحد، أو التعليل الواحدي للقيمة، يظل قاصرا عن إدراك حقيقة الظاهرة، وهي هنا «اللحظة الجمالية»، فما بالك إذا كان غالبية النقاد والفلاسفة يقصرون عن ذلك أيضا، فحين يتصدون لهذه الظاهرة يتبين أنهم إنما يصفون مظاهرها وصفا خارجيا، وقلما يلجون إلى تفسيرها أو تعليلها ابتداء؟ والأمثلة على ذلك كثيرة قديما وحديثا.

لقد لاحظ سقراط قديما أن الجميل هو ترفيه يأتي بشكل أساسي من السمع والبصر(٧٠). ووصف ابن سينا التخييل، وهو يعني لديه التشكيل الجمالي(٧١) بأنه انفعال «تتبسط فيه النفس أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار»(٧٢)، ويرى غيرهما أنه «تولد اللذة الجمالية من مشهد التطابق مع النموذج الذي يكون بدوره جميلا بسبب التناسب العادل الكامن فيه، ما دام الأمر متعلقا بالاعتدال... يكمن الجمال بمعنى أكثر ذهنيا وأقل ارتباطا بالحواس، في التناسب العادل للأجزاء وفي تآلف الكل»(٧٣).

يقول هربرت ريد كذلك «وإلا فماذا تكون التجربة الجمالية التي نزع عنها غطاؤها العارض، وارتباطاتها سوى استجابة من جسم الإنسان وعقله للتناغمات المنعزلة أو المخترعة؟»(٧٤). ويقرر ديوي أن «الطابع المميز للخبرة الجمالية هو اندماجها في صميم الخبرة الإدراكية اندماجا تاما»(٧٥). وهناك من يرى أن «الأشياء الجميلة ليست جميلة إذن إلا لأنها تقود شيئا فشيئا من يحبها إلى البحث عن وحدتها، والبحث فيما وراء الحواس عن الجوهر الذي يجعل منها أشياء جميلة. والحال أن الأشياء الجميلة هي جميلة لأنها، وبطريقة أكثر شفافية، من الأشياء التي تمتلك صفات أخرى، تقود النفس إلى ما وراء الجسد، وإلى الحقيقة فوق الحسية»(٧٦).

إن الخلافات والتباينات في آراء الفلاسفة والنقاد حول الفن ولحظته الجمالية هي من الاتساع بمكان مما يدعو إلى تناقضات، تبدأ من تحديد مجال علم الجمال، وتمر في باب تعريف الفن، وتصل إلى حالة من الاندهاش، غالبا ما تؤدي إلى الفوضى، حين تعاين التجربة أو «اللحظة الجمالية».

«قال أحد أتباع الأفلاطونية الجديدة «الجميل هو إشراق الحق»، وفي الفن يكون الجمال أحيانا أيضا إشراق الخطأ، ودائما إشراق اللاواقع، وينتج عن ذلك أن العلاقات بين العمل الفني والإنسان ليست على القدر الذي يظنه الناس عليها من البساطة»(٧٧).

يخلص زكريا إبراهيم في كتابه «فلسفة الفن في الفكر المعاصر» إلى أن علم الجمال؛ إنما هو تلك الدراسة الوصفية التي تنصب على «العمل الفني» بوصفه ظاهرة بشرية، فليس الموضوع الجمالي نقطة انطلاق نشرع عندها في تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق «لعملية وجدانية» نقرأ فيها تعبيرا إنسانيا عن الواقع(٧٨).

وهذه العملية الوجدانية ستلجئ الفلاسفة والنقاد دوما إلى المزاوجة، في وعي «اللحظة الجمالية»، بين الإدراك الجمالي وغير الجمالي، وبين الحس والروح، وبين الجسد والعقل، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر. يقول شيللر معلقا على كلام لكانط في نقد الحكم «بواسطة الجمال يتقدم إنسان الحس نحو الصورة والفكر، وبواسطة الجمال يعود إنسان الروح إلى المادة، ويلامس ثانية عالم الحس...، وبينما تجزئ الإدراكات الأخرى الإنسان، لأنها تتمحور إما في الجانب الحسي وإما في الجانب الروحي، فإن الإدراك الجمالي وحده يعيد للإنسان كليته؛ لأنه يطلب الاثنين معا: الحس والروح»[٧٩].

إن هذه العملية الوجدانية هي حاضنة «اللحظة الجمالية»، وهي من ثم ستكون نقطة الانطلاق لحل بعض أسرارها، لأن العمل الفني في منظورها «وحدة مركبة لا ينفصل فيها الإدراك عن النزوع، وإذا حللناه إلى أجزائه الظاهرة، أي وحداته المعنوية المتتابعة من الكلمة إلى الفقرة، لم نجد جزءا واحدا يخاطب الإدراك فينا دون الانفعال»[٨٠]. أي أننا في تحليلنا هذا لابد أن نوازي بين الاستناد إلى العقل وإلى الطبيعة أو الذوق الذاتي في الآن ذاته. لكن الإنسان بعامة قد أفشل نفسه في وعي هذه اللحظة وعيا دقيقا، حينما انساق بالدافع العقلي إلى نوع من العلمية الوضعية التجريبية[٨١]، وتحامل على ذاته، بأن تنكر لما في الجمال من صفات ذاتية وجدانية، فبدا له أن كل ما يصدر عن عقله، في حالة تنشيط العناصر الذاتية، إنما هو غير حقيقي، أو غير مهم نسبيا. حتى بتنا - نحن بني البشر - في العصر الحديث «لا نقنع أبدا إلا عندما نتخيل أنفسنا محاطين بأشياء وبقوانين مستقلة عن طبيعتنا البشرية ... وما زلنا بحاجة إلى أن نتبين أن مشاعرنا الذاتية التي نحتقرها هذه هي مصدر كل ما في عالم الإدراك الحسي من قيمة، إن لم تكن كذلك مصدر وجوده»[٨٢].

لقد تنازع بحث «اللحظة الجمالية» موقفان نقديان متناقضان، **أولهما** انصب على محاولة حصرها في العنصر العقلي القائم على طبيعة الإدراك بنوع من المثالية العقلية المستمدة من الفلسفة الألمانية المثالية. **وآخرهما** استند إلى منجزات علم النفس الحديث، فحاول أصحابه تفسير طبيعة الفن، ومن ثم «اللحظة الجمالية»، بالاستناد إلى نوع من المنهجية التجريبية، التي قد لا تعطي العملية الوجدانية حقها من البحث الدقيق. لهذا فإننا بحاجة الآن إلى الوقوف عليها ناقدين للموقفين، علنا نقدم تصورا أقرب إلى طبيعتها.

خير من يمثل **الموقف الأول** الفيلسوف الألماني «كانط»، الذي أكد الجانب العقلي للتجربة الجمالية، حين جعلها نوعا من الحكم مبنيا على إدراك صفة شكلية في الشيء تنسجم مع قوى العقل نفسه. وهذا الانسجام أو التناغم حالة عقلية محضة، لذلك لم ير كانط أن يقيسها على اللذات الجسمية، كما كانت الحال لدى نقادنا القدماء مثل ابن طباطبا[٨٣].

فالحكم الجمالي لدى كانط تأمل محض، لا يعتمد على مفهوم مقرر، ولا يرتبط بهدف، وهذا ما يميزه عن الحكم العلمي المرتبط بهدف معين، ويقتضي مفهوما معينا.

وشعور الإنسان به قابل لأن ينقل إلى الغير، ويتوقع قبوله منهم ليتم الشعور بالمتعة الجمالية، حتى لكأن المتعة الجمالية إنما تنشأ عن الحكم.

إن تصور كانط هذا يحل مشكلات ويطرح مشكلات؛ فهو يفتح الباب لإمكان قيام نقد علمي يعتمد التجربة الجمالية الذاتية، وذلك حين يقول بإمكان ربط المتعة الجمالية بقيمة عامة، على الرغم من أنها ناجمة عن إحساس ذاتي خالص. وسبب ذلك أنه ردها إلى استعداد عقلي مشترك بين البشر جميعا. وهو بذلك أثبت قيمة مستقلة عن القانون العلمي والقانون الأخلاقي كليهما.

فالقانون العلمي باطراده لا يثير شيئا من الدهشة، على حين أن القانون الفني يهبنا شعورا بالدهشة في كل مرة. ففي كل تجربة جمالية جديدة نعيد اكتشاف حقيقة أن العالم قابل لأن يفهم.

إن فلسفة كانط الجمالية بذلك تشير إلى النقيضة الكبرى المميزة للفن، التي تجعل الحقيقة الفنية مختلفة عن الحقيقة العلمية. ومن ثم فقوانين النقد تختلف عن قوانين الطبيعة.

فلا بد أن ينطوي كل قانون فني على نقيضة أن ما يبدو غير مفهوم هو في الحقيقة صالح لأن يقتنصه الفهم. وبما أن العالم لا تتقضي عجائبه، فنظل دائما بحاجة إلى الفن ليهدئ فزعنا منه.

فالقانون الفني لا يسمح بأن نتنبأ بطبيعة الأعمال المستقبلية؛ لأنه حين يصف الأعمال يصف القائم منها، وهذا شأن تاريخ الأدب من حيث التصنيف والتعريف، أما مستقبل القانون الأدبي فلا يمكن التنبؤ به.

أما المشكلات الماثلة في فلسفة كانط فتتمثل في أنه؛ نظر إلى التجربة الجمالية على أنها عمل عقلي صرف، وإن كان للخيال اشتراك فيها. وغفل أو تغافل عن الاختلاف الذي يقع بين الأحكام حول التجربة الجمالية من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن مدرسة إلى أخرى.

كما أنه جرد التجربة الجمالية من الطبيعة الانفعالية التي هي أوضح مميزاتها. وذلك حين حصر التجربة الجمالية في الشعور بعمومية الإدراك البدهي للشكل وصلاحية نقله إلى الآخرين. لذلك اضطر إلى الحديث في نظريته عن الجمال النقي والجمال المضاف والجليل. معترفا ضمنيا بتأثير الشعور الذي لا ينكر في التجربة الجمالية عمقا وقوة. فكأنه حصر «اللحظة الجمالية» بما أسماه «الجمال النقي»، وجعل للانفعال أو للحس «الجمال المضاف»، وسلم بأن في الطبيعة الرائع أو الجميل وأطلق عليه «الجليل».

وملاحظة أخيرة على «كانط» أنه أخذ أمثلته لتوضيح التجربة الجمالية من أبسط الأشياء في الطبيعة، مثل الزهرة أو الشكل الزخرفي، فقصرت فلسفته الجمالية عن تفسير اللذة المركبة التي يجدها المرء في الأعمال الفنية[٨٤].

أما **الموقف الآخر** فتمثل في آراء علماء النفس الذين عنوا بمحاولة بيان الأصل النفسي للإبداع، ويقف على رأسهم «فرويد»، الذي فرق بين بواعث الإبداع الفني وأسباب الاضطرابات النفسية، فجعل مثلا «عقدة أوديب» إحدى المسلمات الأولى في نظرياته النفسية، وأقام عليها مبدأ اللذة، ومداره قائم على الإشباع الجنسي، فالكاتب أو المبدع بعامة يكون مدفوعا بالحاجة إلى التنفيس عن عقدة.

إن الدافع الجنسي مثلا هو أهم الدوافع الفطرية في الإنسان، وله دور مهم في الفن لدى المبدع والمتلقي كليهما، لكن إرجاع الفن، كل الفن، إلى أصل واحد هو الدافع الجنسي، سيكون مثار نقد وعدم قبول. ولسنا بصدد الرد على مشكلات علم النفس في تحليل العملية الإبداعية برمتها. بل يكفي في هذا السياق بيان رأي «فرويد» على سبيل المثال في تحليل «اللحظة الجمالية».

لهذه اللحظة لدى «فرويد» صفتان مهمتان؛ أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده، والأخرى أنها وسيلة إلى متعة أكبر، وهي إشباع الرغبات المكبوتة.

فكأن «اللحظة الجمالية» لدى فرويد هي العظمة التي يلقيها السارق (الفنان)، لكلب الحراسة (رقيب الوعي) كي يلهيه بها، ريثما يلج البيت ويستخرج دفائنه، وهذا وصف صادق كل الصدق للأعمال الأدبية الرخيصة التي رآها فرويد جديرة بالاهتمام دون غيرها. فالتوسل بالقيمة الجمالية أو الأخلاقية هو لعرض مناظر لا هدف لها إلا إشباع الرغبات الجنسية المكبوتة. فمثل هذا الموقف لدى فرويد والنفسيين، يدل على أن مشكلة الأدب الرخيص والفن الرخيص هي مشكلة فنية قبل أن تكون مشكلة أخلاقية، ذلك أنه ليس من المعقول أن تكون الحرية، على سبيل المثال، وهي القيمة العليا في نظر الفن الراقي، وسيلة إلى متعة زائفة مختلسة، وأن يكون الجمال مظهرا غبيا، والتجربة الجمالية شركا وخدعة[٨٥].

لذلك رأى كولينجوود «أن الدراسات النفسية لم تصنع شيئا لتفسير طبيعة الفن، برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوانب أخرى من التجربة الإنسانية قد ترتبط بالفن، أو يخلط بينها وبينه من آن لآخر، وما أسهم به علم النفس للاستاطيقا الزائفة كثير، أما ما أسهم به للأستاطيقا الحقة فهو لا شيء»[٨٦].

ولشكري عياد خلاصة مشابهة يقول فيها «إن البحث النفسي يضع إدراك العمل الفني أو فهمه في مرتبة أعلى من الالتذاذ به. ولذلك نتساءل: هل يرجع ذلك إلى أن الالتذاذ بالعمل الأدبي أو الفني هو نوع من النشاط النفسي أقل مرتبة من الإدراك والفهم؟ أم أن المنهج التجريبي الذي يتبعه علماء النفس في دراستهم لتذوق الأدب والفن عاجز في الحقيقة عن وصف التذوق»[٨٧].

وحتى تسترد «اللحظة الجمالية» حيويتها على صعيد التفسير، لابد من التحرر من التحكم العقلي المثالي، ومن التحكم الحسي الغرزي معا، بالعودة إلى الوجدان، وإرساء فهم جديد لها

يقوم على تحرير مفهوم التذوق، المستند إلى علمية خاصة به، ولا سبيل إلى ذلك إلا بتحرير مفهوم القيمة ابتداء. فكيف ذلك؟

(٦)

لقد سبق القول بأن «اللحظة الجمالية» في جوهرها شعور بالقيمة، وهذه القيمة هي التي تعلل بها هذه اللحظة. أي أن عملية التذوق هي عملية معللة بالقيمة. لكن القيمة بحد ذاتها لا تعلل؛ لأنها تنطوي على معنى نستحسنه لذاته، أو نستحسنه استحسانا مطلقا. فالذوق المعلل بالقيمة لا يرجع إلى المزاج الشخصي، بل هو نقيضه، وإن مرجعه النهائي هو استعداد مستقر في الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق، ومن ثم فالكشف عنه من قبيل الكشف عن العلل الأولى[٨٨].

إن الذوق هو وحده بمقدوره معالجة الجمال أو «اللحظة الجمالية»، لأن الجمال في حد ذاته عنصر انفعالي، وهو لذة من لذاتنا، وفي الوقت ذاته صفة في الأشياء الجميلة، ومن ثم فالتصور الجمالي بحد ذاته يكون أقل تجريدا من التصور العلمي أو العقلي؛ لأنه يحتفظ بالاستجابة العاطفية وباللذة التي تصاحب الإدراك، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الشيء المدرك[٨٩]. وسبق القول أيضا إن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تكون جسمية محضة أو ذهنية محضة، مهما غلبت إحداهما على الأخرى[٩٠]. ولأن العمل الفني من ثم وحدة مركبة لا ينفصل فيها الإدراك عن النزوع، ولا نجد في العمل جزءا واحدا يخاطب الإدراك فينا دون الانفعال[٩١]. إذن فلا محيد عن الذوق لفهم الجمال وتعليله.

لذلك فقد طور شكري عياد مفهوما خاصا للنقد العلمي، يقوم على الذوق الذي رأى فيه ممارسة حكم على الأعمال الفنية، بناء على مرجع عام محدد بالقيمة، والذوق إذا نظر إليه على أنه طريق من طرق المعرفة فإن فيه الخصائص التالية: إنه يجمع بين التقييم والتفسير، كما يجمع بين العلمية والفنية، وبين الأحكام العامة والأحكام الخاصة[٩٢].

إذا قبلنا بهذا الذوق المرتبط بالقيمة، فلا يبقى أمامنا إلا أن ننظر في العوامل المؤثرة في القيمة، وأن نميز من خلالها «اللحظة الجمالية»، وما فيها من لذة عن غيرها من اللذات المتصلة بها والمتداخلة معها وما هي بمطابقة لها، وأخيرا الانتهاء إلى رصد أهم مظاهر اللحظة الجمالية وخصائصها.

غالبا ما تحدث الفلاسفة وعلماء الجمال والنقاد عن عناصر الجمال، واستنبطوا مقاييس ترتد في جوهرها إلى قيم شكلية الطابع أو غرزية المرجع. فهناك قسم من القيم يرجع إلى الشكل، كالمماثلة والمقابلة، ويمكن تحليل الوزن الشعري بالرجوع إليها، وكذلك فنون البديع، كالسجع والجناس والطباق والمقابلة، وقد أغرم البنيويون دوما في درسهم للأدب بذلك، واكتفوا بالبحث عن بنيات الأعمال الأدبية استنادا إلى هذه المشاكلات أو المقابلات دون جوهر التجربة الإنسانية الماثلة فيها.

أما القيم الأخرى فترجع إلى الغرائز، كغريزة المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع، فمن الأولى ولد مبدأ فني هو مبدأ الصراع الذي يعد أساس الدراما، ومن الأخرى، وتجليها الغريزة الجنسية، جاء النظر إلى الحيل الفنية على أنها أساليب للتعبير عن الكبت الجنسي في صور مقبولة اجتماعيا(٩٣).

إن هذه القيم لا تشكل نهاية المطاف بالنسبة إلى النقد؛ لأن تفسيرها ما زال ناقصا، «فالقيمة الجمالية تظل معنى مجردا ما لم تستمد أسباب الحياة من الوجود المادي للإنسان، على جميع مستوياته: الفسيولوجي والبيولوجي والاجتماعي. ولا شك أن التماثل والتقابل ملحوظان في مختلف الوظائف الجسمية: من الحركات اللاإرادية كالتنفس وضربات القلب، إلى الأفعال الإرادية وشبه الإرادية كاستخدام الرجلين والذراعين، إلى المشاعر الوجدانية كالحب والبغض، والأعمال الذهنية والأخلاقية كالتمييز بين النافع والضار وبين الخير والشر. وموافقة الأشكال الفنية لنشاط أجهزة الجسم تشعرنا بالراحة، ولذلك نراها جميلة. كذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن الاختيار البيولوجي له دور مهم في نشاط الغريزة الجنسية. فتورد الوجه مثلا دليل الصحة، ومن ثم فهو بشير بقوة النسل، والنظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال»(٩٤).

إنه على الرغم من أثر العوامل الفسيولوجية والبيولوجية والاجتماعية في تعليل مظاهر القيمة الجمالية، فإنه يجب الاعتراف بأنها لا تتطابق معها تماما. فجميع الوظائف الإنسانية قد تخدم الإحساس بالجمال، وكثير منها قد تقدم تعليلا له، إلا أنها تبقى دائما دون الوفاء بالتعليل التام للقيمة(٩٥).

وأبرز مثال على عدم التطابق بين العامل الفسيولوجي والقيمة الجمالية مثلا ما نراه في الغريزة الجنسية وعاطفة الحب «إن الغريزة الجنسية تتجاوز وظيفتها في الحب العذري، كما تتجاوز وظيفتها لدى العنين والشيخ الفاني»(٩٦). وكذلك «فليس الجنس موضوع العاطفة الجنسية الوحيد، وإنما نجد أنه عندما لا يجد الحب موضوعه الخاص، أي عندما لا يفهم الحب ذاته، أو عندما يضحى به في سبيل شيء آخر تندلع نار الحب المكبوتة في اتجاهات أخرى عديدة. من هذه الاتجاهات الورع الديني والتحمس في حب الإنسانية عامة، وحب الحيوانات الأليفة، ولا يقل عن هذه الأشياء سعادة حب الطبيعة والفن»(٩٧). وعلى ذلك فلربما كان التجاوز في جميع الأحوال هو أصل القيمة الفنية أو الجمالية.

إذن يمكن لنا أن نوشك على القبض على علة للقيمة الجمالية، لكنها سرعان ما تتفلت منا، لأننا إما أن نعللها عقليا وإما أن نعللها جسديا، وفي الحالين سنصل إلى بعض ما فيها، لكنها سرعان ما تتنكر لنا، لأن القيمة الفنية ذاتها سرعان ما تتحول، تتحول بسبب الظروف الاجتماعية والظروف الحضارية، والنزوع دوما إلى الحرية، لذلك فإن أبرز قيمة جمالية يمكن

أن نعيها في الفن، هي قيمة التحرر من قيد الضرورة، والتحرر في جوهره سيستعصي دوما على القبول بكل ضرورة طارئة وحادثه؛ لأن الأصل فيه هو التجاوز باستمرار، والتجاوز هو جوهر الحرية.

إن «اللحظة الجمالية» في جوهرها لذة متسامية تقع فوق لذات الجسد الدنيا، لأن لذات الجسد توجه اهتمامنا إلى أحد أجزاء الجسد، وهو العضو الذي تنشأ فيه، فيكون هو أكثر الموضوعات وضوحا في الوعي. أما في اللذة الجمالية فإن العضو يجب أن يكون شفافا لا يعوق اهتمامنا، وإنما يوجهه مباشرة إلى موضوع خارجي «وهكذا يمكننا أن نفسر ما للذة الجمالية من سمو ورحابة، إذ تبدو الروح فيها كما لو كانت تغتبط لنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط، وتتوهم أنها تحلق بحرية في شتى أنحاء العالم، وتحور في موضوعات التفكير كيف تشاء ... دون أن تشعر بأي تغيير أو تأثير ملحوظ في الجسد، وتوهم الروح بأنها تحررت من الجسد مصدر نشوة كبرى، في حين أن الانغماس في الجسد، والتقيد في حدود عضو من الأعضاء يخلعان على الوعي إحساسا بالأنانية والغلظة أو الفظاظة»(٩٨).

فأول مزية للذة الجمالية على لذات الحواس أنها شاملة للجسد والروح معا، وغير محصورة في عضو، وغير جزئية الطابع في تأثيرها، فالشمول صفة أولى لها تستلتزم صفة أخرى وهي البقاء. فإذا كانت اللذة الحسية مرهونة بالمثير الأصلي، ومحدودة في عضو من الجسد، فإن اللذة الجمالية ليست مرهونة بالمثير بالأسلوب نفسه، أي أنها تترك في النفس ذكرى حية على الرغم من شحوب المثير أو ذهابه. «وهذه الصفة الأخيرة لا تميزها عن لذات الحواس فقط، بل عن جميع اللذات الراجعة أصلا إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع، وكذلك اللذات الوهمية التي يصطنعها الإنسان باستخدام المواد المخدرة أو الاستسلام لأحلام اليقظة»(٩٩).

فاللذات الراجعة إلى الغرائز، ومنها على سبيل المثال: المراهنة والمشاركة في الألعاب ومشاهدة المباريات الرياضية وغيرها؛ لأنها تعبر عن نزعات متتالية تذكي فكرة الصراع، تبقى مرهونة باللحظة التي يتم فيها الفعل.

واللذات الوهمية لذات قصيرة العمر؛ لأنها تنسى حالما يصحو المرء منها، فهي متصلة بوجود المثير، فإذا زال زالت. وكذلك بعض لذات المحافظة على الذات كالطعام والشراب، التي يتضح فيها إشباع عضو دون سائر الجسم، وإن أثر فيه كاملا، ويتضح كذلك ارتهانها بوجود المثير، فإذا زال زالت النشوة أو اللذة.

فاللذة الجمالية في حقيقتها تسمو على اللذات جميعا، وتمتاز أخيرا بصفة ثالثة هي التحكم العقلي، ذلك أنها «تجربة يتحكم فيها العقل، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة»(١٠٠).

فلهذه الصفات جميعا فإن «اللحظة الجمالية» أو «التجربة الجمالية»، في جوهرها الصافي، لحظة نادرة، ولكننا نخوض إليها بحارا من المعاناة، وإذا ظفرنا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر، وإذا كانت ثمة «قيمة مطلقة» في حياة الإنسان فهذه هي القيمة المطلقة الوحيدة، لأن البحث عن الحقيقة - كما يقول سانتيانا - موجه دائما إلى إخضاع الطبيعة لمطالب الحياة المادية، وما نسميه القيم الأخلاقية ليس إلا وسيلة لدفع المضار الاجتماعية(١٠١). أما التجربة الجمالية فإنها لا تحتاج إلى أن تزكي نفسها بالاستناد إلى العلم أو الأخلاق، بل هي بالأحرى الشرط الضروري لكل علم حقيقي وكل أخلاق أصيلة، لأنها التعبير عن حرية الإنسان، ومن دون الحرية يصبح التفكير الفلسفي - والتفكير العلمي من ثمة - مطلبا مستحيلا كما تصبح الأخلاق تكلفا ونفاقا(١٠٢).

الهوامش

1 دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، شكري محمد عياد، دار إلياس العصرية، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥١ و٥٢ .

2 قضايا النقد الأدبي، ك.ك. روثفن، ترجمة عبدالجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩، ص ٣٧٨ .

3 النظريات الجمالية، كانط، هيجل، شوبنهور، إ. نوكس، عرَّبه وقدم له محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، ط١، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٥ - ٩٢؛ وانظر: دائرة الإبداع، ص ٨٨ .

4 النظريات الجمالية، ص ٩٣ - ١٠٠ .

5 فكرة الجمال (١)، هيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٨، ص ٧ - ٢٦ و ص ٧٥ - ٧٧، وانظر: النظريات الجمالية، ص ١٠٣ - ١٣٢ .

6 النظريات الجمالية، ص ١٨١ و١٨٢ .

7 علاقات الفن الجمالية بالواقع، ن.ج. تشرنيشفسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٦٠ .

8 فلسفة الفن في الفكر المعاصر، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦ .

9 تجلي الجميل، هانز جيورج جادامر، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧) ص ٦٥ - ١٤٦ .

10 فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ٣٦٧ .

11 علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٥٩ .

12 المصدر السابق، ص ٥٩ .

13 المصدر السابق، ص ٥٧، وانظر فكرة الجمال (١)، ص ١٠٤، ١٢٠ .

14 المصدر السابق، ص ١٧، وانظر: مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢، ص ١١ .

15 تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد، ضمن كتاب: فن الشعر لأرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٢٠٦، وانظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، ألفت كمال الروبي، دار التنوير، ط١، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣٠ .

16 علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٣٨ .

17 المصدر السابق، ص ١٦٤ .

18 نظرية القيم في الفكر المعاصر، صلاح قنصوه، دار التنوير، ط٢، بيروت، ١٩٨٤، ص ٢١٩ .

19 المصدر السابق، ص ٢١٩ .

20 المصدر السابق، ص ٢٢٠ .

21 المصدر السابق، ص ١١٦ و١١٧ .

22 علم الجمال والنقد الحديث، عبدالعزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٨٢ .

23 نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٣٣ .

24 الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٩ .

25 النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنتز، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٤٥ .

26 فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، محمد علي أبو ريان، دار الجامعات المصرية، ط٥، الإسكندرية، ١٩٧٧، ص ٣٦ .
27 الإحساس بالجمال، ص ٤١ و٤٢ .
28 نظرية القيم في الفكر المعاصر، ص ٧٤ و٧٥ .
29 فلسفة الجمال، ص ٢٨ - ٣١ .
30 الجمالية عبر العصور، إتيان سوريو، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، ط٢، بيروت - باريس، ١٩٨٢، ص ١٩ - ٢١ .
31 فلسفة الفن، جان لاكوست، تعريب ريم الأمين، مراجعة أنطوان الهاشم، عويدات للنشر والطباعة، ط١، بيروت، ٢٠٠١، ص ٢٥ .
32 دائرة الإبداع، ص ٧٨ .
33 المصدر السابق، ص ٨١ .
34 المصدر السابق، ص ٨١ .
35 فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ٩٩ .
36 نظرية القيم، ص ٢١٩ .
37 دائرة الإبداع، ص١١٢ .
38 تجلي الجميل، ص ١١٧ .
39 علم الجمال والنقد الحديث، ص ٣٥ .
40 دائرة الإبداع، ص ٩٦ .
41 المصدر السابق، ص ١٢٤ .
42 المصدر السابق، ص ١٥٤ .
43 النقد الفني، ص ٥٧١ .
44 الإحساس بالجمال، ص ٤٨ .
45 النقد الفني، ص ١١٧ .
46 دائرة الإبداع، ص ٧٧ والكلام فيه لبرنارد برنسون، في كتاب له تحت عنوان «الإستاطيقا والتاريخ»، ص ٩٣ .
47 دائرة الإبداع، ص ٩٥ .
48 الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، نشرة أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ١٣١/٢ .
49 النقد الفني، ص ٩٣ .
50 تشريح النقد: محاولات أربع، نورثرب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ط١، عمان، ١٩٩١، ص ٣٣ .
51 علم الجمال والنقد الحديث، ص ٥٨ .
52 الفن خبرة، جون ديوي، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت، ص ٢٩ و٣٠ .
53 علم الجمال والنقد الحديث، ص ٢٩ و٣٠ .
54 النقد الفني، ص ٥٦٠ .

55 علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٣٠ .
56 قضايا النقد الأدبي، ص ٤٠٢، وانظر: مبادئ الفن، روبين جورج كولينجوود، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة علي أدهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٨٤ .
57 علم الجمال والنقد الحديث، ص ٧٥ .
58 معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة، مراجعة مصطفى حبيب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣٨ .
59 المصدر السابق، ص ٢٠ .
60 الإحساس بالجمال، ص ٩٢ .
61 الفن خبرة، ص ٤٢٠ .
62 المصدر السابق، ٤٥٠ .
63 المصدر السابق، ٤٤٩ .
64 المصدر السابق، ص ٤٦٢ .
65 المصدر السابق، ص ٤١٧ .
66 تجلي الجميل، ص ٩٨ .
67 فلسفة الفن، ص ٢٣ .
68 الفن خبرة، ص ٦٨ .
69 مقالة في النقد، جراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، مطبعة جامعة دمشق، دمشق ١٩٧٣، ص ١١٣ .
70 فلسفة الفن، ص ٢٣ .
71 نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٧ - ١١٩ .
72 فن الشعر من كتاب الشفاء، لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عبدالرحمن بدوي، ص ١٦١ .
73 فلسفة الفن، ص ٢٤ .
74 معنى الفن، ص ٥٨ .
75 الفن خبرة، ص ٤٢٩ .
76 فلسفة الفن، ص ٢٦ .
77 مبادئ علم الجمال، ص ٣٣ .
78 فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ٣٦٧ .
79 النظريات الجمالية، ص ٩٦ .
80 دائرة الإبداع، ص ١٦٠ .
81 المصدر السابق، ص ٥٠ .
82 الإحساس بالجمال، ص ٣٩ .
83 دائرة الإبداع، ص ٨٨ .
84 دائرة الإبداع، ص ٨٩ و٩٠، وانظر: النظريات الجمالية، ص ٣٥ - ٩٢، وفلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ٣٥ - ٣٧، وعلاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٩ - ١٦٩ .
85 دائرة الإبداع، ص ١٠١ .

86 مبادئ الفن، ص ٧٦ .
87 دائرة الإبداع، ص ٤٩ .
88 المصدر السابق، ص ٣٧ و٣٨ .
89 الإحساس بالجمال، ص ٩٠ .
90 الفن خبرة، ص ٤١٧ .
91 دائرة الإبداع، ص ١٦٠ .
92 المصدر السابق، ص ٣٣ .
93 المصدر السابق، ص ٤٠ .
94 المصدر السابق، ص ٤١ .
95 الإحساس بالجمال، ص ٩٧ - ١١١، وانظر: دائرة الإبداع، ص ٤١ .
96 دائرة الإبداع، ص ٤١ و٤٢ .
97 الإحساس بالجمال، ص ١٠٧ .
98 المصدر السابق، ص ٧٧ .
99 دائرة الإبداع، ص ٨٧ .
100 المصدر السابق، ص ٨٨ .
101 الإحساس بالجمال، ص ٥٦ - ٧٠ .
102 دائرة الإبداع، ص ٩١ و٩٢ .

الفن والقبض على الزمن الحاضر ثم إطلاقه

مقدمات لنظرية في الفن وعلاقته بتغير مفهوم الزمن

د. خالد الحمزة (*)

زمن أم أزمنة للعمل الفني؟

يركز الكثير من الدراسات في مجالي تاريخ الفن ونقده على العلاقة بين الأعمال الفنية وبين الزمان والمكان، اللذين أنتجت فيهما تلك الأعمال. وتختلف درجة أهمية هذه العلاقة باختلاف الفلسفات والمناهج وطرق البحث وزوايا النظر التي يتبعها الباحثون.

ونلحظ تكرار مقولة إن الأعمال الفنية ما هي، بشكل أو بآخر، إلا انعكاس لزمانها ومكانها، ويعني ذلك أن الفنان - متمثلا لعصره، بوعي أو بلا وعي منه - يترك آثار خصائص بيئته الفكرية والمادية والاجتماعية والاقتصادية في الأعمال الفنية التي يبدعها. هذا الاهتمام الكبير بالزمن كفترة أو كعصر، كما هو متعارف عليه، أدى من بين عوامل أخرى إلى التقسيمات المعروفة في تاريخ الفن بتتابع العصور أو الفترات الفنية. وتبرز من بينها التقسيمات التي تعتمد على الزمن بالدرجة الأولى دون المكان، أي أن هناك فترات تاريخية اتسم كل منها بخصائص أسلوبية لا تتقيد كلية بمكان محدد بمعناه الاجتماعي أو السياسي، ولكنها تنتشر في بقعة جغرافية تتعدى تلك التقسيمات.

تعتبر الأعمال الفنية كلها - كما العناصر الطبيعية، وكما أيضا المنجزات المادية الأخرى التي أنتجها الإنسان - سجلا للزمن لما يعتريها من تغير بسبب العوامل المؤثرة فيها والتي تستغرق زمنا ما، وهذا التغير هو المقصود بالعبارة الشائعة «أثر الزمن». والواضح أن هذه العبارة مجازية، فليس للزمن بذاته أي أثر، وإنما الأثر آت من العوامل كما أسلفنا. ويمكن القول إن أي عمل فني، في هذا السياق، له تاريخه وتظهر عليه آثار الزمن، وبالطبع وفقا

(*) نائب عميد كلية الفنون الجميلة - جامعة اليرموك - المملكة الاردنية الهاشمية.

للظروف التي مرت عليه. وبذا يكون للعمل الفني عمر خاص به يحيا خلاله. ويتمثل هذا العمر في ولادته وتنقله بين المالكين، سواء أكانوا أفرادا أو مؤسسات، وما يطرأ عليه من تغيرات في أثناء رحلته تلك، وصولا إلى حالته الراهنة. ويلحظ أن الأعمال الفنية تتنوع من حيث معرفتنا بالعمر الخاص بكل منها. فهناك أعمال فنية بقيت مجهولة ولم نعرف حتى بوجودها، فتاريخها مختف وكامن الآن، ولكنه سيكتب إذا قدر لها الظهور إذا ما رافق هذا الظهور اكتشاف معلومات عنها. وهناك أعمال عرفنا عنها اليسير من المعلومات المكتوبة، ولكنها لم تعد موجودة ولم يبق لها أي وثائق بصرية بأي وسيلة كانت. وتوجد أعمال فنية أخرى نعرف عنها أكثر ولها وثائق بصرية، ولكن هذه الأعمال قد اندثرت واختفت. وهناك أخيرا أعمال فنية باقية، ونعرف كثيرا أو قليلا عن تاريخها الخاص منذ إبداعها وحتى الآن. ولقد قامت دراسات تاريخية فنية متنوعة تهتم بهذه المجالات التي يقع بعضها في مجال دراسات رعاية الفن، سواء رعاية الإنتاج أو الاقتناء، ويقع البعض الآخر في دراسات الخبراء الذين يهتمون بمحددات مواد الإنتاج وأنواعها، وقت إنتاجها أو فيما بعد، من خلال ما يصيبها من تغيرات سواء من ذاتها أو بالإضافات المعدلة والمغيرة لها عبر التدخل فيها بعمليات الترميم وإعادة التأهيل في العصور التالية لإنتاجها.

وإذا انتقلنا خطوة إلى الأمام نجد مفهوما آخر للزمن تشترك فيه أيضا الأعمال الفنية مع الأشياء المادية الأخرى، ألا وهو حملها للزمن وبمعنى مجازي كذلك. ونقصد بهذا الحمل كونها تسجيلا ماديا للزمن الذي استغرقه إنجاز كل منها. فالعمل الفني يتطلب إنجازه زمنا يعتمد على عوامل شتى، منها مزاج الفنان في العملية الفنية والتقنيات التي يتبعها، والمواد التي يستعملها والظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطه به أو المؤثرة فيه أثناء العمل. ولقد تنبه الفنان الأمريكي جاكسون بولوك Jackson Pollock لهذه الفكرة، بحيث أصبحت أعماله خصوصا التي أنتجها في الفترة التي أصبح التصوير يعرف فيها بالتصوير الحركي Action Painting استحضارا للزمن بذاته. لقد أدرك بولوك أن العمل الفني قبل كل شيء هو فعل الفنان الناتج عن طاقة ما تنطلق وتستغرق زمنا في تحولها إلى أثر مادي وهو فني في هذه الحالة [1]. وبذا تعتبر أعمال هذا الفنان تسجيلا للزمن الذي استغرقه إنجازها من خلال الأحداث النفسية والعضلية والمادية للفنان وما تركته من آثار خلال هذا الزمن [2]. وبذا فإن كل الأعمال الفنية وغير الفنية، الطبيعية والصناعية، هي تسجيل للزمن دون أن يكون هذا الأمر مقصودا لذاته، وما يميز أعمال بولوك هو القصدية في تسجيل الزمن بالمعنى الخاص، الذي يجعله حاصلا بشكل مادي، يمكننا من رؤية أثر الأحداث التي مرت فيه [3]. إن الزمن بهذا المفهوم لم ينل ما ناله المفهوم السابق من اهتمام. ويمكن اعتبار بعض الدراسات التي تمت على العملية الإبداعية في العصر الحديث منبها أو باعثا على

دراسات أكثر تأكيدا على عامل الزمن في هذه العملية أو آثار الأحداث الحاصلة فيه على تطور العمل الفني. إن التفات بولوك إلى مسألة تسجيل الزمن ليس غريبا في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، فقد اهتم به فنانون آخرون في مجالات أخرى. التفت المؤلف الموسيقي جون كيج John Cage في الفترة نفسها إلى الزمن، في مجال استقر الرأي فيه على أنه بطبيعته فن زمني، وهو الموسيقى؛ لأنها تستغرق زمنا محددا في تلقيها. لقد وضع مؤلفا في العام ١٩٥٢ بعنوان ٤:٣٣ «ويعني أربع دقائق وثلاثا وثلاثين ثانية، وهو بهذا أول عمل موسيقي يعنون بالمدة التي يستغرقها تقديمه[٤]. ومع أن الزمن المشار إليه هنا هو زمن التلقي، ولكنه حسب مفهوم كيج الخاص للموسيقى هو رمزية للزمن الذي تستغرقه إعادة خلق العمل الفني، التي تقع على عاتق العازف والمتلقي معا.

وينبغي القول إن هناك أهمية خاصة للزمن المستغرق في إنتاج العمل الفني على عكس ما حاولت الحداثة تأكيده من أن ليس لهذا الزمن أي أهمية في تقديرنا الفني له، فالمهم في النهاية هو ما يحققه من قيم فنية. وهذا التوجه يتفق مع تقدير الحداثة المبكرة عموما للمنتج الفني النهائي، الذي أخذ في التهاوي أمام التوجهات الحديثة المتأخرة ومابعد الحديثة، وتقديرها الأكبر للعملية الفنية نفسها، سواء في الإبداع أو في التلقي أو في التداخل بينهما من خلال تشارك المبدع والمتلقي. «فالزمن الذي أقدره فيما يخص إنتاج العمل الفني يؤثر في المدة التي سأشاهد بها العمل. ليس الزمن شيئا قد قبض عليه في الفن فحسب، بل يغير الفن الزمن ويغير المتلقون الزمن في الفن»[٥] وهذه التوجهات بدأت في إعادة النظر في جميع جوانب العملية الفنية، ومنها إعادة الاعتبار إلى الزمن باعتباره جانبا مهما في هذه العملية. فللأعمال الفنية المعاصرة سياق زمني خاص بكل منها، تتوالى مراحله بتناغم متوافق أو متضاد مع الزمن العام أو التاريخي.

وتنبغي الإشارة إلى أن هناك أعمالا فنية لا يستغرق تنفيذها الفعلي زمنا، أي أن قيمة الزمن المستغرق في إنتاجها الفعلي هو صفر، وذلك كما في «الأعمال الجاهزة»[٦] التي قدمها الفنان دوشامب Marcel Duchamp. إنها أفضل مثال على الأعمال الفنية، تلك التي لا يوجد فيها تسجيل حقيقي للزمن، إلا أن لها زمن إنتاج من نوع آخر، يتمثل في لحظات التردد في اختيار شيء ما، ومن ثم الإشارة إليه أو تسميته ليكون عملا فنيا. إن دوشامب بتطرفه قد ألغى الزمن كمحدد من محددات إنتاج العمل الفني، فهو يرى أن الشيء المصنوع يصبح عملا فنيا بمجرد أن يعتبره الفنان كذلك. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لقد استغرق الشيء المصنوع أو السابق التجهيز زمنا في صناعته أو تجهيزه، ولكن هذا الزمن غير معتبر، لأنه قد شكل جزءا من طبيعة الشيء، في وقت لم ينظر فيه إليه كعمل فني، أي قبل أن يصبح عملا فنيا. وتعتبر نظرة دوشامب هذه - من بين عوامل

أخرى - دليلا على عمق فكره الذي أعيد اكتشافه في وجهات ما بعد الحداثة الفنية، مما جعله أحد عرابيها المهمين.

ويتداخل الزمن المستغرق في تنفيذ العمل مع مفهوم معين لتسجيل الزمن فيه. ويظهر ذلك التداخل في أعمال فنية تصنف تحت مسمى الفن المتحول Process Art. تترك المادة هنا في مثل هذه الأعمال للتحول والتفاعل والتغير وفقا لعوامل قد تكون مضبوطة أو غير مضبوطة، وطبيعية أو مصطنعة، ويعتمد ذلك على اختيارات الفنان. ولا يزعم الفنان في هذه الحال أنه يقدم استحضارا نهائيا وثابتا وكاملا للزمن، بل يقدم استحضارا مفتوحا ومتغيرا وناقصا. لا يتصل العمل الفني في هذه الحالة بقوى الفنان مباشرة، ولكنه يتصل بقوى أخرى هي التي تحدد ماهيته المتغيرة. وكأن العمل الفني هنا يسجل زمنه بنفسه، وفقا لإمكانات مادته، من حيث قدرتها على التحمل والممانعة أو قابليتها للتحول ومرونتها في تقبل آثار القوى الفاعلة فيها. فالفنان وإن عمل على تحديد ضبط معين للعوامل المؤثرة في العمل فإنه لا يستطيع أو لا يريد أن تكون مقاسة ومحددة بدقة، مما يتيح عنصر المفاجأة وتعدد احتمالات التشكل. ويظهر العمل الفني من هذا النوع كأنه يلعب مع الزمن في حوار مفتوح وهو الذي يقرر بعض قوانينه سلفا في مقابل لعب الزمن مع الأعمال الفنية في المفهوم العام للزمن الذي يجري على الأعمال الفنية وغير الفنية. إن تأثير الزمن في الأعمال الفنية التقليدية مرغوب في أحيان وغير مرغوب في أحيان أخرى. فتآكل تفاصيل من العمل أو تغير بعض ألوانه، من جهة، يزعج الفنان أو يغير العمل عن حالته الأصلية بالنسبة إلى مقتنيه أو لدارسه. ويزيد القدم وآثاره على العمل، من جهة أخرى، من قيمته التاريخية وثمنه وذلك باعتباره أثرا فنيا. أما العمل الفني المصمم ليكون التحول عبر الزمن أحد أو أهم خصائص طبيعته، فيعتبر تحوله جزءا من كينونته المادية والتعبيرية. إن عمل الفنان جوزيف بويز Joseph Beuys المكون من كتلة من الدهن الذي ينصهر(٧) يبدو لنا كأنه يعمل على تسجيل ذاتي للزمن يمكننا مراقبته وهو يمر أمام أعيننا. «يمكنك تأمل اتساع الزمن» هكذا تحدث هذا الفنان عن مشروعه «سبعة آلاف شجرة بلوط»، وهو يتلخص في زرع هذا العدد من الأشجار في مدينة كاسل بدءا من العام ١٩٨٢ . ولقد وضع العدد نفسه من أعمدة بازلتية في مركز المدينة لتُزال واحد تلو الآخر بالتزامن مع زرع شجرة تلو أخرى. لقد مات الفنان في العام ١٩٨٧، واستمر العمل من بعده؛ مما يؤكد على استمرارية الزمن المستغرق في إنجاز العمل الفني على الرغم من رحيل الفنان عن عالمنا هذا، إذا أخذنا بحرفية زمن الأداء الفعلي للعمل. ويختلف الوضع مع اعتبار أن الأشجار هي حية وتساهم في حياة الناس والبيئة المحيطة بها، فهي تنمو وتتأثر وتؤثر إلى سنين أو عقود أو حتى قرون قادمة(٨).

العمل الفني واستحضار الزمن

لقد تطرقنا فيما سبق إلى ثلاثة أنواع من الزمن، يمكن تمييزها في الحديث عن علاقته بالأعمال الفنية: **أولها** هو زمن تحققت فيه الأعمال الفنية، وهو ما نعرفه بعصر العمل أو الفترة التاريخية التي أنتج فيها. **والثاني** هو عمر العمل الفني، أي الزمن الذي مر عليه منذ إنتاجه ويستمر حتى اندثاره. أما **الأخير** فهو زمن استغرقه إنتاجه أو تنفيذه أو يستغرقه في تحوله. لقد تم تناول هذه الأنواع الثلاثة للزمن أو جوانب منها كثيرا أو قليلا في دراسات كثيرة، إلا أن هناك زمنا رابعا لم ينل الاهتمام وهو الذي تستحضره الأعمال الفنية [٩]. لقد جرت العادة على التمييز في معاهد تعليم الفنون بين الفنون التي تتضمن الزمن مثل الأداء والموسيقى والفيلم، وبين تلك التي لا تتضمن الزمن، مثل الرسم والطباعة والنحت. وقد أطلق على الأولى أحيانا ذات الأبعاد لتمييزها عن ذات البعدين أو الأبعاد الثلاثة، وعليه فقد استبعد الزمن من الفنون التشكيلية [١٠]، ولقد لاحظ جومبرك Gombrich في افتتاحية مقالته المهمة «الحركة واللحظة» أن مؤرخي الفن قد تناولوا مسألة استحضار المكان في الفن، ولكن للغرابة نجد مسألة الزمن واستحضار الحركة قد تم تجاهلهما. وهناك بالطبع بعض الملاحظات المتناثرة ذات العلاقة بموضوع استحضار الزمن في الفن في الكتابات السابقة، ولكنها تبقى قليلة وغير كافية [١١]. يمكن الزعم بأن استحضار الزمن أو انعكاس مفهوم الزمن ذاته في الأعمال الفنية أكثر عمقا وأعظم دلالة في فهم الفن وتحولاته. لذا يتجه هذا البحث فيما يلي إلى وضع مقدمات لنظرية في هذا الاتجاه، من خلال مناقشة التغيرات الحاصلة في وعي الإنسان بالزمن ومدى انعكاسها وأثرها في التحولات في الفن. وتبرز أسئلة عديدة في هذا السياق مثل: هل توجد فعلا أعمال فنية موضوعها الزمن؟ وما خصوصية قدرة الفن من بين النشاطات الإنسانية الأخرى على استحضار الزمن؟ وقبل ذلك ما الزمن؟ هل أدرك من كانوا قبلنا الزمن كما ندركه نحن؟ أو هل تغيرت النظرة إلى الزمن على مر العصور، أي هل للزمن تاريخ؟ ثم هل يمكن استحضاره؟ وإذا كان بالإمكان ذلك فكيف وعلى أي هيئة؟ وهل لهذا التغير أثره في استحضاره في الفن؟ وإذا تغيرت النظرة إليه هل تتغير الوسائل الفنية في الإمساك به؟ ربما لا نملك إجابات وافية على كل هذه الأسئلة وغيرها، ولكن المحاولة قد لا تعدم إضاءات من زوايا مختلفة عن تغير مفهوم الزمن وأثره في طبيعة العمل الفني.

يمكن القول بداية إن الزمن فكرة مجردة يدركه الإنسان من خلال الآثار التي تتركها عبره عوامل شتى على الأشياء، حية كانت أو جامدة. ولا يرتبط إدراك الزمن بحاسة معينة، حيث إذا توقفت الحواس عن العمل فإننا نلاحظ مرور الزمن من خلال التغير في التفكير [١٢]. ولقد تعامل الإنسان منذ القدم مع الزمن، من خلال ملاحظة التغيرات الكونية والطبيعية، أي

مراقبة تحركات الكواكب والنجوم وتوالي الفصول وتعاقب الليل والنهار، وذلك من أجل تحسين وتسهيل حياته. وأتت الأديان لترى في عناصر الكون والطبيعة وعلاقاتها وحركاتها وتغيراتها بمرور الزمن مظاهر وبراهين على قدرة مبدعها. ولقد أخذ الإنسان مبكرا في حضارة أرض الرافدين في حساب الزمن، وذلك من أجل فائدته المعيشية والروحية. ولتراكم الخبرة أدرك الإنسان أن هناك أزمنة ثلاثة هي: الماضي والحاضر والمستقبل، وما زال هذا الإدراك يصحبه حتى اليوم.

إن الزمن الماضي ذهب وانتهى، والزمن المستقبل قادم ومنتظر، أما الحاضر فهو زلق يقف على الحافة بين الماضي والمستقبل. وإذا ما دققنا في الأمر وجدنا أن السطوة الواسعة هي للزمنين الماضي والمستقبل، أما الزمن الحاضر فهو حقيقة لحظة أو برهة أو لمحة، أو بلغة الساعة جزء من الثانية، والذي يكون مزيجا من اللحظة الماضية واللحظة القادمة. وخير مثال لفهم الزمن الحاضر هو أن نعتبره جزءا من الزمن الذي تستغرقه حبة الرمل الساقطة من الجزء العلوي إلى السفلي في الساعة الرملية. والزمن المستقبل في هذه الحالة هو زمن لا تمثله كمية الرمل الموجودة في أعلى الساعة بل كمية وراءها لا محدودة أو، على الأقل، لا نعرف مقدارها. أما الزمن الماضي فهو كذلك كمية تتعدى الموجودة في أسفل الساعة ولا نعرفها بالتحديد كذلك، وإن زعم العلماء ذلك. وإذا كان بالإمكان قلب الساعة لتدوير الرمل فليس بالإمكان تدوير الزمن، فكأن كل لحظة كحبة رمل لا تسقط في الجزء السفلي ولكن تذهب بلا عودة. يظهر هذا المثال ماهية اللحظة الحاضرة المضغوطة والمشدودة بين فكي الزمن الماضي والمستقبل.

ويتمثل التسجيل الحقيقي للزمن في القبض على الزمن الحاضر من خلال الإمساك باللحظة الهاربة دائما، ويتم ذلك في الأعمال الفنية بمعايشة الفنان للحدث الحاصل فيها، ومن ثم استحضاره في العمل. ويرتبط الحدث المعيش أو المعاين باللحظة الحاضرة، فهو الذي يجعلها مرئية من خلال تمظهره في الأشياء. وبما أن هذه اللحظة زلقة، فإنها تظهر حالة خاصة من الحدث، تعتمد على قصد الفنان وقدرته على اختيارها. وأشد ما تكون هذه الحالة أكثر وضوحا هي عندما تكون واقعة بين حالين متمايزتين. وإذا ما تمثل الفنان هذا الحدث فإنه ينم عن إدراك حقيقي للزمن الحاضر فضلا عن تقدير أهميته.

يستحضر الزمن اصطلاحيا في بعض الأعمال الفنية بطرق شتى، من خلال إظهار حركة العناصر في العمل، أو بوضع رموز ترتبط بالزمن، كالساعة أو شاهد قبر مثلا، أو من خلال سلسلة صور أو سلسلة تغيرات في صورة واحدة لتطورات حدث ما [١٣]. ولا يقتصر الأمر على هذا الزمن الاصطلاحي، إذ تستحضر كل الأعمال الفنية الزمن ولكن بمفهوم عام له من خلال تمظهره في أحداث أو أشخاص أو أشياء مستحضرة في العمل الفني. ويمكن القول بشكل

أولي بأنه قد يكون أغلب الزمن المستحضر، وفقا لهذا المفهوم، متخيلا في ذهن الفنان، أي أنه لم يشهد الموضوع عيانا، سواء أكان قد حصل في الماضي أو يحصل في الحاضر، أو سيحصل في المستقبل. فالموضوع الوحيد الذي قد يستطيع معاينته ومعايشته هو الزمن المعاصر له، وهو على أي حال يختلف عن زمن الإمساك به مستحضرا، أي متجسدا في العمل الفني. وبكلمات أخرى: إن الفنان في هذه الحالة يستحضر الأحداث التي وقعت فعلا، أي أنها أصبحت في الماضي وهو يحاول تذكرها. ونفهم ذلك بشكل عام بخصوص الأحداث الإنسانية أو الطبيعية العادية، أما أحداث ما وراء الطبيعية فهي أبعد من أن يكون بمستطاعنا أن نحدد قدرا من الزمن لحدوثها، والتي تتمثل في الموضوعات ذات الصبغة الدينية. ولذا يمكن تطوير قولنا السابق والجزم بأن كل الموضوعات الفنية هي خيالية من حيث استحضارها زمن. ولكن يغلب على الزمن المستحضر أن يتم من خلال أحداث في الأعمال الفنية تتميز بالاستقرار والاتساع والقابلية للتأمل. وتأتي هذه الصفات من أن الصورة الثابتة ترتبط ذات وأفعال؛ مما يستدعي أن نأخذها بشكل طبيعي كاستحضارات لمدد زمنية أطول مما هي عليه [١٤]. ويستثنى من ذلك عدد قليل من الأعمال الفنية في التصوير والنحت التي نعرضها، وهي التي تظهر محاولات لإدراك دقيق للحظة من الزمن قصيرة جدا نسبيا، وتمكن الفنان من القبض عليها واستحضارها.

أعمال فنية استحضرت الزمن الحاضر عبر التاريخ

يقول البعض بـ «الحاضر ذو السعة»، حيث يدوم من بضع ثوان إلى دقيقة [١٥]. وهو أصغر جزء من الحدث يمكن إدراكه، ويمكن تسميته كذلك بـ «اللحظة المعقولة»، وهي مكوث غير صفري أو جزء من حركة يمكن للصور الثابتة أن تستحضره [١٦]. وعن إمكان الفنان في التقاط ذلك الحاضر المتمثل في تلك اللحظة الثمينة فقد تنبه كتاب من القرن الثامن عشر، كما لاحظ إلكنز Elkins في جزء من بحثه تحت عنوان «السرد المجمد واللحظة والحدث»، إلى مسألة إثبات الحدث في الصورة. فبعد أن يتساءل عن كيفية اختيار الفنان الحدث المناسب من السرد، يقول إنه يمكن للفنان أن يظهر لحظات تقدم ما حدث، وتضمر ما سيحدث حالا (رأي آنتوني آريل من شافتسبيري Anthony Earl of Shaftesbury)، أو أن الفنان لا يقدم أحداثا ولكنها لحظات محورية أو مركزية، وقد يختار آخر حدثا أو نقطة في الزمن من تدفق زمني متواصل (رأي جيمس هاريس James Harris في كتابه عن الموسيقى والتصوير والشعر، (Discourse on Music Painting and Poetry)، أما ليسنج G. E. Lessing فيطلب بألا تكون اللحظة المختارة هي قمة الحدث؛ لأن ما قبلها وما بعدها يصبحان أقل أهمية ومتعة [١٧]. يقول ليسنج في كتابه لاواكون Laocoon يمكن للتصوير استحضار لحظة واحدة فقط من الحدث،

ولذا ينبغي أن تكون الأكثر غنى لتسمح لنا باستنتاج ماحدث قبلها، وما سيحدث بعدها، وعلى الفنون البصرية أن تركز على لحظات السكون (١٨).

وإذا ما نظرنا في تاريخ الفن للبحث عن أعمال فنية أمسكت بلحظة من الزمن، وجدنا أمثلة معدودة ومتناثرة عبر التاريخ. إن أحد الأعمال الفنية النادرة التي حققت ذلك هو نايك من ساموثرس Nike of Samothrace(١٩). العمل النحتي الهيلينستي الفذ بسبب مقومات فنية كثيرة. ويتمثل أحد هذه المقومات في قدرة النحات على تجسيد فكرة اللحظة الحرجة أو الحاسمة لحصول الحدث. إنه بلا شك يمتلك قدرة بصرية فائقة مكنته من الملاحظة الدقيقة لتفاصيل الحدث. رمز الآلهة يحط على مقدمة باخرة للتو، وتماما في اللحظة التي تلمس فيها قدماه سطح الباخرة. إنه حدث بين الماضي والمستقبل، أي بين التحليق في السماء والركون إلى الأرض، أي بين الحركة والسكون، وبكلمات أخرى بين ما كان وما سيكون. إنها لحظة حرجة بكل معنى الكلمة ممثلة للحظة الحاضرة. تكمن أهمية هذا العمل بعد قدرة الفنان على إعادة استذكار الحدث، على الرغم من عدم توافر أدوات تعينه على ذلك، بعد تجسيد المرئي على الرغم من أنه خاطف وذاهب أو زائل في جسم صلد، تكمن في التقاط ما يشبه الفاصل الدقيق بين حالين لا يمكن الفصل بينهما ولا عكسهما. فالجسم الإنساني المجنح يحط على السطح بعد تحليق وسيستقر هكذا، نظريا كموضوع، وماديا كما أريد له كعمل نحتي، على هذا السطح إلى الأبد. سيختلف الأمر لو أن مثل هذا الرمز في حالة إقلاع فستختلف تفاصيل الجسم في حركة تصاعدية وليست تنازلية، وهذا يناقض فكرة العمل وماديته.

لم ينتظر الإنسان القرن الرابع قبل الميلاد حتى يدرك اللحظة التي أطلقنا عليها الحاسمة، فالإنسان البدائي قبل ذلك بعشرة آلاف إلى خمسة عشر ألف عام ترك لنا أثرا بينا على إدراكه لها. إن تصاوير كهوف الإنسان البدائي هي أقدم ما نعرفه من الرسوم التي أنتجها الإنسان. ونرى في واحد منها من كهف لاسكو Lascaux في جنوب فرنسا قطيعا من الجاموس صُور بحيوية وواقعية قد تكون غير متوقعة من تلك الفترة (٢٠). يندفع القطيع من اليسار إلى اليمين، ويقابله جاموس باندفاعة هوجاء من اليمين إلى اليسار. لقد وجد هذا الحيوان الأرعن نفسه في مأزق، كمن يجد نفسه اليوم قائدا عربته فجأة في طريق فيه عدد كبير من العربات وهو باتجاه واحد ومعاكس لاتجاهه هو، إنه بلا شك موقف لا يحسد عليه. لقد أدرك مصورنا هذه اللحظة الحرجة، وظهرت بشكل جلي في تردد الحيوان، وهو على وشك أن يضع قائمته الأمامية اليمنى على الأرض، لكنه لن يضعها فعليه أن يعود أدراجه في الاتجاه المعاكس. لم يكن بإمكان هذا الفنان أن يلتقط هذه اللحظة لولا معرفته الدقيقة بحركات الحيوان وسكناته، وكذلك تفاصيل جسمه المعبرة عنها. إنها لحظة انتباه نادرة للحيوان، ولكن الفنان استطاع بقدرة فذة أن يقتنصها، كما تعود اقتناص الحيوان نفسه في لحظة لا يفوتها ويعرفها جيدا لأن

فيها بقاءه. ولعل هذا العمل يحمل مغزى ذا دلالة إنسانية ناتجة عن التقمص الذي مارسه الفنان، الذي لولاه لما استطاع القبض على الزمن بهذه الفراسة.

ونجد قبل الفن الإغريقي كذلك، ولكن بعد الفن البدائي بآلاف السنين، عملا متميزا قام على تسجيل اللحظة الحاسمة، إنه من الفن الرافدي القديم. تقدم قطعة النحت البارز المعروفة بـ «اللبؤة التي تموت»(٢١)، التي تعود إلى العام ٦٥٠ قبل الميلاد، لحظة حرجة فعلا، ففيها حدث لا عودة عنه. يقف هذا الكائن المعروف بقوته وشراسته ضعيفا على عتبة الموت يقاوم ولكن بلا أمل، نراقبه ونصفه قد غرق في الموت، والنصف الآخر على وشك أن يقضي لامحالة. يلعب فنان هذه التحفة الفنية على مصير الكائن الحي، ووقفته على الوتر المهتز بين الحياة والموت. لقد انسل سر الكينونة الساري فيه، الروح، من نصفه السفلي وفي طريقه للخروج من أعلاه، من رأسه. عمل يتسم بتجسيد فلسفي لفكرة تقابل الحياة والموت، وبتحقق مرئي ينم عن قدرة فنية خلاقة.

ولا شك في أن أعمالا فنية أخرى سجلت لحظات من الزمن كالتي ذكرها لورد Lord، مثل أعمال ليوناردو Leonardo بالريشة والحبر، التي تسجل ملاحظاته الدراسية للماء عندما يتغلب في جريانه على المعوقات التي تواجهه، وآثار دوران المغزل في عمل فيلاسكويز Velas-quez، هيلاندراس Hilanderas وغيرهما (٢٢).

تاريخ مفهوم الزمن

يبدو أن السؤال الأول الذي سيقفز إلى الذهن عند قراءة هذا العنوان هو: هل للزمن أو لمفهومه تاريخ؟ ويتمحور هذا السؤال حول فكرة أن للزمن مفهوما معينا وحول الوعي بمفهوم ما للزمن، ثم التساؤل: متى ظهر مثل هذا الوعي، وكيف تطور أو تغير؟ يمكن فهم تحليل هيجل للزمن منذ عام ١٨٠٥ فصاعدا فقط من أنه يرى بأنه قد تم جعله ذا مفهوم بالمعنى المطلق للمفهوم (٢٣). وبذا فهو يعتبر الزمن زمنا مفهوميا، أي أن مسيرة الزمن تبدو مرتبطة بعملية خلق المفاهيم، وبذا فإن الزمن حقا هو «المفهوم»(٢٤). ولا يخفى ما في نظرة هيجل من إعلاء لقيمة الزمن ذاته وهيمنته على نشاطات الإنسان الفكرية والفلسفية، مما يجعله تاريخ تطور وعي الإنسان. ولا شك في أن هذا الارتباط بين الزمن والوعي سيجعل منه حلقة وصل ذات وشائج متنوعة بالجوانب المتعددة لحياة الإنسان. وتتمثل خبراتنا الأساسية في معايشة الزمن في جوانب عدة، من أهمها المكوث وعدم التزامن والترتيب، والماضي والحاضر، والتغير (٢٥).

وإذا ما تتبعنا مفهوم الزمن منذ القدم، فيجب أن نقر بأنه ليس لدينا معرفة حقيقية بمفهوم الزمن لدى الإنسان البدائي، هذا إذا كان لديه مفهوم واحد للزمن وهو أمر مشكوك فيه بداهة لعدم توافر الدلائل المفهومة من قبلنا، وكذلك لطول الفترة التي نتحدث عنها.

أما بخصوص الحضارات المدنية القديمة، كالمصرية والرافدية، فإن الأمر يكون أوضح نسبيا، على الرغم من وجود كثير من الثغرات المهمة في معرفتنا لتطور مفهوم الزمن لديهما. وليس الأمر محض مصادفة أن ترتبط هاتان الحضارتان بالوعي بالزمن، فهما مؤسستان لما يعرف بالتاريخ، فعندما اختُرعت الكتابة في أرض الرافدين في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد بدأ التاريخ وتبعتها في ذلك مصر. ولايخفى ما لهذا الأمر من أهمية في وضع حد فاصل بين إنسان ما قبل التاريخ وإنسان ما بعده. ولا شك في أن الإحساس بأن هناك أحداثا ينبغي تسجيلها هو بذاته وعي بالزمن أو بمفهوم ما له.

وعلى أي حال كان لدى المصريين ملاحظات على الكواكب أقل انتظاما مما كان لدى الرافديين. فقد اعتبروا الزمن عنصرا مقدسا، وتمركز هذا المفهوم بعمق في معتقداتهم الدينية، مما دفعهم إلى تقدير دقيق للزمن، وظهر ذلك واضحا في آثارهم. رأى المصريون كل لحظة من الزمن فريدة ومقدسة وحبلى بالمعنى[٢٦]. واعتمدوا على التقويم القمري زمنا طويلا، إلا أنهم قرروا في وقت ما - في الألف الثالثة أو الرابعة قبل الميلاد - أن يتحولوا إلى التقويم الشمسي بدلا عنه للأغراض المدنية، مع إبقاء القمري للأغراض الدينية واليومية. وكان باستطاعتهم تقسيم فترة دوران الشمس إلى ٣٦٥ يوما، وهي السنة التي قسموها إلى ١٢ شهرا، كل منها ثلاثون يوما، ويضاف في نهايتها خمسة أيام للاحتفالات[٢٧].

بدأت مفاهيم أكثر وضوحا للزمن مع الفلاسفة الإغريق، وتطورت هذه المفاهيم في العصور الوسطى لدى الفلاسفة المسلمين، ثم الأوروبيين في عصر النهضة. وأصبح بالإمكان فهم الزمن النفسي بشكل أحسن من خلال كونه الوعي بالوقت الطبيعي، فالنفسي خاص أما الطبيعي فعام. وسؤال أرسطو: هل للزمن وجود بالنسبة إلى الأحياء التي ليس لها عقل؟ سؤال لم يجب عليه. وأجاب عليه القديس أوجسطين St Augustine قائلا: إنه لا وجود للزمن في الواقع إلا في إدراك العقل لذاك الواقع. وقال البعض بعدم استقلالية الزمن عن العقل، وأتى ابن سينا في القرن الحادي عشر ليشكك في الزمن الطبيعي بقوله إن الزمن يوجد فقط في العقل من خلال الذاكرة والتوقع. وبقي الأمر كذلك حتى أتى دونس سكوتوس Duns Scotus في القرن الثالث عشر ليقول بالتميز بين الزمنين الطبيعي والنفسي. أما في نهاية القرن الثامن عشر فقال كانط Kant إن الزمن هو شكل من أشكال الخبرة الواعية[٢٨].

أما من حيث قياس الزمن وبدايته ونهايته فقد رأى سانت أوجسطين أن الزمن هو من طبيعة الكون الذي أوجده الله، وعليه فإن الزمن لا وجود له قبل بداية الكون[٢٩]. «إسحق نيوتن Isaac Newton بأن الزمن كالسهم، وبمجرد انطلاقه يحلق في خط مستقيم. إن ثانية واحدة على الأرض هي ثانية واحدة على المريخ. وكل الساعات المنتشرة في الكون تدق بالقدر نفسه»[٣٠]. فقد اعتقد نيوتن - كأرسطو - بالوقت المطلق، حيث يمكن قياس الزمن بين حدثين،

وسيكون الزمن نفسه، وإن اختلفت مواقع القياس، حيث إن الزمن مستقل ومنفصل عن المكان(٣١). ولقد أكد ذلك نيوتن عندما نشر نظرية الجاذبية في كتابه «الأسس الرياضية للفلسفة الطبيعية» في العام ١٦٨٧ . وأظهر فيها كيف تتحرك الأجسام في المكان والزمان وفقا لقانون الجاذبية (٣٢). وعندما ظهرت نظرية النسبية (١٩٠٧) أنهت فكرة الزمن المطلق(٣٣). تقول نظرية أينشتاين Albert Einstein النسبية إنه إذا تحرك شيء بسرعة تفوق سرعة الضوء، فإنه سيتجه إلى الخلف في الزمن(٣٤). «يرى أينشتاين أن الزمن يشبه النهر الذي يتلوى حول النجوم والمجرات يسرع أو يبطىء أثناء مروره حول الأجسام الضخمة، وهكذا فإن ثانية واحدة على الأرض ليست ثانية واحدة على المريخ»(٣٥). وبذا وضعت قوانين أينشتاين في الحركة نهاية فكرة الموقع المطلق في المكان، فقد بيَّن فيها أنه ليس هناك زمان مطلق خالص، ولكن لكل فرد زمانه الشخصي الخاص الذي يعتمد على المكان الذي يوجد فيه، وكذلك على حركته(٣٦). وسيطرت نظرية نيوتن عن الزمن المطلق في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلا أن مفهوم الزمن المطلق بشكل ما قد عاد واكتسب بعض الحضور في نهاية القرن العشرين (٣٧).

أما من حيث طبيعة الزمن فنحن اليوم «نميل جميعا إلى أن نستعمل مسميات مختلفة بخصوص الزمن. إن أغلب تعريفاتنا للمكان، سواء اتبعنا فهم نيوتن أو أينشتاين أو غيرهما، تبقى متشابهة. ويختلف الأمر عندما نبدأ في وصف مفاهيمنا للزمن، حيث نصبح جميعا مختلفين عليها»(٣٨). وحالنا في هذا الاختلاف لا تختلف عمن سبقنا في فهم طبيعة الزمن. فبينما يرى أفلاطون أن الزمن هو حركة السماوات الدائرية، فإننا نجد أرسطو قد نفى ذلك وقال إنه ليس الحركة، ولكنه قياسها. وقال كانط بأنه شكل عقلي يلقى على الشيء الخارجي. ورأى نيوتن أن الزمن موجود قبل خلق العالم، ثم قال جوتفرايد لايبنز Gottfried Leibniz إن الزمن هو تنظيم التغيرات. وناقش التساؤل التالي: هل للزمن وجود في حال عدم وقوع حدث؟ وأجاب بأن الزمن يحتاج إلى أحداث حتى يتحقق (٣٩). يطلق على الموقع في الزمن لحظة، والمحتوى لهذا الموقع حدث (٤٠). وتدعونا نظرية النسبية العامة ونظرية الحقل الكمي إلى الاعتقاد بأن الزمن ليس منفصلا ومستقلا عن المكان ولكنهما مرتبطان لينتج عنهما شيء واحد يسمى الزمان -المكان. وعليه فإن أي حدث يقع في نقطة محددة في المكان، يقع في زمن محدد أيضا (٤١). وقد تغير الأمر مع التقدم في مجال الفيزياء النظرية، إذ «يمكن وفقا لنظرية الكم أن نحصل على حالات متعددة لشيء واحد، وعلى سبيل المثال يمكن للإلكترون أن يكون في الوقت نفسه في مدارات مختلفة»(٤٢). لا تستقر الفوتونات وقتا في عالمنا، وتوجد هذه الأشياء الصفرية الزمن في الفجوة بين الملموس والممكن فقط (٤٣). وكلما حاولت قياس موقع الجزيء بدقة أكبر، كان الاحتمال في صحة قياس سرعة الجزيء أقل. ولا يمكن إلا أن يكون

للجزيء كمية لا يقل عنها ولا يعتمد ذلك على موقع الجزيء ولا نوعه. ونتج عن ذلك ما يمكن أن يعرف بمبدأ العرضية uncertainty principle لهيسنبيرج Heisenberg، باعتباره مكونا أساسيا من طبيعة العالم (٤٤). وهناك من يقول بثلاثة أنواع من اتجاه الزمن: **الأول** هو تيرموديناميك thermodynamic وهو الاتجاه الذي يزداد به اللانظام، **والثاني** هو النفسي psychological والذي نعرف به مرور الوقت ونتذكر به الماضي وليس المستقبل، **والثالث** هو الكوني cosmological، الذي يتوسع به الكون (٤٥). أوضح هيدجر Heidegger أن مفهوم هيجل Hegel للزمن يتواصل مع المفهوم الشعبي له، الذي يعتبر الزمن عبارة عن تتابع لحظات حاضرة بالتزامن بين الذاهبة والقادمة كأن الزمن هو زمن حاضر دوما (٤٦). وهناك من يرى أن الزمن يتدفق إلى الأمام وإلى الخلف، أو غير مستمر، ويعتمد ذلك على من يستغله أو ينظر إليه أو يلعب معه، ويمكن أن يكون الوقت على وشك أن يختفي (٤٧).

يمكن أن نستخلص من ذلك مفاصل معينة في تغير مفهوم الزمن عبر التاريخ. فقد بدأت علاقة وطيدة بين الزمنين الكوني والطبيعي، وعلى الرغم من غموضها فإنها قد استعملت في تنظيم حياة الفرد والمجتمع، بحيث تطور هذا الاستغلال منذ إنسان ما قبل التاريخ وحتى انتهاء حضارات الشرق القديمة. كان الزمن زمنا حاضرا، ولكن بمعنى أنه زمن معيش ومستمر، ثم أتى الوعي بالزمن والنظر فلسفيا في مفهومه منذ العصر الإغريقي؛ للوقوف على طبيعته وبدايته ونهايته ومدى تأثيره في حياة الإنسان، واستمر ذلك خلال العصور الوسطى وحتى العصر الحديث، وظهر فيها الوعي بالزمن الحاضر على أساس انتقالي بين زمنين حاضرين. أما في القرن التاسع عشر ومعظم القرن العشرين فقد تغير بالجدل بين نظريتي نيوتن وأينشتاين، وتم التركيز على الزمن الحاضر كما يتبدى ملموسا في الأحداث الحاصلة فيه. ولا شك في أن ذلك المفهوم قد أثر مع عوامل أخرى في بزوغ ما يعرف بالحداثة، وكان في الوقت نفسه أحد أهم مظاهرها، كما انعكس في الحياة وفي الوعي بها وفي التعبير عنها. وبعد منتصف القرن العشرين تغير مفهوم الزمن وعاد إلى تقدير الزمن المطلق وأحيانا إلى المقدس، مما غير كذلك النظر إلى علاقته بالفرد والحياة عموما. ويظهر في توجهات ما بعد الحداثة التشكك في المفهوم، أي مفهوم ثابت والعودة إلى المفاهيم المتحولة والمرنة والمفتوحة، فلم يعد من الممكن تشكيل نظرة شاملة بخصوص الزمن كما بخصوص الأشياء الأخرى، وذلك بسبب إدراك التداخلات المتشعبة. «وربما نحن نعمل ضد الزمن بالطريقة نفسها التي نعمل بها ضد المكان: نأخذ المفهوم ونحارب ضده، نقسمه ونبعثره وننتقده وبالتدريج نزيل معناه»(٤٨). وقد أدت إلى هذا الوضع الأبحاث العلمية التفصيلية والمتركزة على الدقائق البيولوجية، مثل دراسات الجينوم والدراسات على الدقائق الفيزيائية، مثل دراسات ميكانيكا الكم والفيزياء الجزيئية. أصبحت اللحظة قصيرة جدا، وبعد تسجيلها تم إدراك أنها غير مثيرة للإنسان في

خبرته العادية، على الرغم من أهميتها العلمية. ويسود الشعور لدى الإنسان المعاصر، بشكل عام، بفقدان الثقة في اللحظة الحاضرة، الذي يبعث عليه عدم رضاه بالحاضر بسبب إدراكه للمشكلات الكبرى التي تواجه الإنسان، والتي يرى أنها قد تودي بمستقبله. ويرى البعض أن الإنسان اليوم يعيش في مجتمع قد تجرد من التاريخ وأصبح «ما قبل تاريخي»(٤٩).

لقد قسم البعض ما تعارفنا عليه كفن إلى ثلاث مراحل، وذلك وفقا لمفهوم الفن: ما قبل الفن، والفن، وما بعده، أي نهاية الفن. وتعتمد هذه النظرة على أن الفن الذي أنتج قبل فترة النهضة الأوروبية يقع في **المرحلة الأولى**، أي قبل أن يتبلور مفهوم معين للفن. أما ما أنتج في مرحلة تبلور مفاهيم معينة للفن، وذلك بدءا بالنهضة، فإنه يقع في **المرحلة الثانية**. ثم ظهرت انقلابات كبرى في تلك المفاهيم ونكوص واضح عن محدداتها في العقد الأول من النصف الثاني من القرن الماضي، وتستمر معنا إلى اليوم، مما دعا إلى اعتبار ما ينتج يقع في **المرحلة الثالثة**، أي مناقضة لأغلب مفاهيم الفن التي استقرت ونضجت في الحداثة المبكرة. تتطلب **المرحلة الأخيرة** من الفن الذي يختلف عما أنتجه الفناء في المرحلتين السابقتين مفاهيم نقدية فنية أخرى، حتى تستطيع أن تصفه وتبين طبيعته وأهدافه ووسائله ومراميه (٥٠). وعن مرحلة الفن يقول دانتو إن تاريخ الفن الغربي ينقسم إلى قسمين: تاريخ فازاري وتاريخ جرينبيرج. **الأول** تطوري نحو إتقان تمثيل أو استحضار الحقيقة أو المظهر المرئي للأشياء، **والثاني** بدأ في تفحص التصوير ذاته عندما أثبتت الصورة المتحركة أنها أقدر على نقل الحقيقة. ووجد جرينبيرج، في ضوء ذلك، أن المحددات المادية للوسيط نفسه تفرق بين التصوير وأي فن آخر، ثم انتهت قصته مع ظهور الفن الجماهيري Pop Art. لقد انتهت بانتهاء الفن الذي رأى أن له محددات خاصة ينبغي أن تكون متوافرة في العمل الفني(٥١). ونقترح في هذا السياق وبناء على ما تقدم تقسيمة أخرى في النظر إلى ما تعارفنا عليه بالفن، على الرغم من الاختلاف على مفهومه. ويتمثل هذا الاقتراح بإعادة النظر في تاريخ الفن، بالاعتماد على تغير مفهوم الزمن وعلى ما تركه من أثر مباشر في الأعمال الفنية، من خلال استحضاره فيها عبر التاريخ. وسيتم تفصيل هذا الاقتراح بعد النظر في ظهور الفوتوغرافيا وفي قدرتها على القبض على الزمن الحاضر، ثم الوقوف على التوجهات الناقدة لذلك وما تركته من أثر حاسم في حال الفن اليوم.

الفوتوغرافيا أو أداة جديدة للقبض على الزمن الحاضر

وفقا لنظرية هيجل في الزمن «أن الحاضر له أهمية مطلقة»، وبما أن هناك وحدة بين الحاضر والمستقبل والماضي يصبح الحاضر ذاته حاضرا مطلقا وسرمديا، وهذا يعني أن الحاضر المطلق هو الزمن ذاته(٥٢). توطدت أهمية الحاضر والقبض عليه في مطلع القرن التاسع عشر، وانعكس ذلك على الفن؛ إذ بدا الأمر كأن الفن السابق يمهد ويتجه إلى تحقيق تسجيله للحاضر على أحسن وجه وبوسائل مناسبة. قال كونستابل Constable على المصور أن يقدم لحظة واحدة

قصيرة يقبض عليها من الزمن الجاري كوجود دائم وراسخ. قال ذلك في العام ١٨٣٢، أي قبل اختراع الفوتوغرافيا بقليل(٥٣). وليس غريبا ملاحظة التوافق أو التزامن بين مفهوم معين للزمن في القرن التاسع عشر وظهور الفوتوغرافيا كأداة تسجيل مهمة. لقد غيرت هذه الآلة الكثير في إدراكنا للأشياء والأحداث. فخصيصة الصورة الفوتوغرافية هي أنها تمسك بالصور التي يتعذر على الرؤية الطبيعية إدراكها. وكما لاحظ فالتر بنيامين Walter Benjamin بأنه حتى عندما نعرف بشكل عام كيف يمشي البشر لا نعرف شيئا عن وضعية الشخص في جزء من الثانية أثناء سيره(٥٤). وفسر جومبرك ذلك بأن الكاميرا قد نجحت في التقاط اللحظة، وهي بذلك تتفوق على أي عين مهما كانت حساسيتها (٥٥). وبخصوص الرسم ينفي جومبرك استحضار اللحظة لأنه لا يوجد لحظة في الإدراك، وذلك يعني اللحظة التي يكون فيها الحدث ساكنا، ويهاجمها عندما يقول نحن لسنا كاميرا ولكننا آلات تسجيل بطيئة(٥٦). ولقد دعم هذا الرأي علميا في التسعينيات من القرن الماضي (٥٧). ويعلق جومبرك كذلك قائلا: إن البعض قد قال عند اختراع الفوتوغرافيا إنها تجمد اللحظة، وهذا يثبت تفوق العين. ولكن في الواقع لقد تعودنا عليها في الوسائل المطبوعة، ونادرا ما نلحظ في بعضها حركة غير معقولة. ثم يضيف إن المصورين قد نافسوا الكاميرا وتعلموا منها وواجهوا النظرة التقليدية التي تقول ينبغي على التصوير الصادق أن يستحضر ما يمكن رؤيته واقعيا في لحظة(٥٨). إن العين تتوقع دائما ما سيحدث، لذا فنحن لا نرى لحظة واحدة إطلاقا لأسباب أربعة: الدمج الأوتوماتيكي، كدمج المشاهد لإطارات الصورة في التلفزيون. وصندوق الذاكرة الفورية، وهو الذي نتذكر به ما. قد حدث للتو. والذاكرة الطويلة الأمد التي تتداخل مع الإدراك الخالص لحدث ما، وأخيرا التوقع المستمر الذي يتيح لنا مقدما وضع معان محتملة للأحداث(٥٩). ومن الأهمية بمكان القول هنا إنه لأول مرة مع التصوير الفوتوغرافي استطاع الإنسان أن يساوي بين زمن تسجيل الحدث فنيا وزمن وقوع الحدث نفسه. وتبقى المسألة هنا أنه تسجيل مجتزأ لبرهة من الحدث، ولكنه يبقى في ذاته حدثا، وإن كان تفصيلا من حدث أكبر منه. وينبغي أن يؤخذ في الاعتبار بأن هناك فرقا بين إدراك الحاضر وإدراك شيء كحاضر، ويبدو أن ما ندركه هو ماض(٦٠). وأصبح بالإمكان مع السينما تسجيل حدث أكمل وأطول في الزمن باعتبار الفيلم المتحرك فوتوغرافيا متتابعة. وتساوى كذلك الزمن الذي يستغرقه الفيلم مع زمن الحدث، مع الإحساس بالحركة الحقيقية من خلال الخدعة السينمائية التي تكون جزءا أساسيا من طبيعة الفيلم. إن هناك علاقة وطيدة بين الفوتوغرافيا والفيلم تتمثل في التطور التقني والتداخل بينهما، مما أدى إلى وجود تشابهات في طبيعتيهما، وكذلك في حالات تلقيهما. ويؤكد ذلك ما وجده بارت Roland Barthes وهو أن الفيلمي في الفيلم ليس في الحركة السينمائية، ولكن في المفردة الفوتوغرافية الثابتة (٦١). وتدخلت الوجهات الفنية لتلعب

في الزمن «الحقيقي» للفيلم، وذلك بالتبطيء أو التسريع أو الإعادة أو القلب أو الحذف بالمونتاج التقليدي. ويبقى زمن الفيلم، على الرغم من كل تلك العمليات الممكنة، مرتبطا بشكل ما بخط زمني يقربه كثيرا من الزمن الطبيعي.

ترتبط بالتطورات الأولى للفوتوغرافيا مواقف فنية مترددة تجاهها، وللتمثيل على ذلك نجد أن من أكثر العبارات تأثيرا، على الرغم من أنها قد فهمت خطأ، عبارة دي لاكروا «منذ اليوم التصوير قد مات»، التي ورد أنه قد قالها بعد زيارة مختبر دوجيره Daguerreo. وتضيف كارول سكويرز Carol Squiers يبدو من تلك الكلمات أنه قد رأى أن لدى الفوتوغرافيا القدرة على أن تحل محل التصوير وأنها فن. ولقد عدل رأيه بعد ذلك حيث قال: إنها خدمة عظيمة للفنون - وفي ذلك تحول من اعتبارها فنا إلى مساعد له [٦٢]. وقد بينت التطورات اللاحقة في مجالات الفن، بما فيها الفوتوغرافيا، التأثيرات المتبادلة بينها. ويمكننا القول بناء على ذلك أنه لو قدر لدي لاكروا جدلا أن يرى الفنون في القرن العشرين لحافظ على الرأيين معا. وإذا ما أمعنا النظر في الفن الحديث، خصوصا مع ظهور الفوتوغرافيا، سنلحظ أن الفن قد أخذ في التطور في مسارات تأخذ في الحسبان هذا الجديد، وهناك مسارات للفن تخلي الطريق وتتخلى عن معالجات أخذت الفوتوغرافيا تحقق فيها إنجازات أكثر ملاءمة وأكثر إقناعا. ودعت الفوتوغرافيا في الثلاثينيات، وهي الفترة التي كتب فيها بنيامين عن تاريخ الفوتوغرافيا وعن العمل الفني في عصر الاستنساخ، إلى نمو ثلاثة توجهات معا: التوجه الأول يعتبر الفوتوغرافيا باعثا أو مثيرا للتنظير الفلسفي، والتوجه الثاني يبحث تأثيرها في كل الفنون، من خلال تدميرها للوسيط الجمالي بعملية إعادة تشكيل أثرت في كل الفنون، والتوجه الأخير يبحث في العلاقة بين التداعي وإمكانات البعث الكامنة في الشيء المألوف نفسه [٦٣].

لقد بيَّن باحثو فن تصوير أوج النهضة في إيطاليا، وكذلك في فن الشمال الأوروبي، إرهاصات عديدة في اتجاهات يمكن اعتبارها ممهدة لفكرة التصوير الفوتوغرافي، ثم أتت الفترة الثانية التي تحققت فيها القدرة الحقيقية على استنساخ الواقع بواسطة الفوتوغرافيا، مما أوجد انقلابا مهما في التوجهات الفنية المعاصرة لها، وهي التي أصبحت تشمل ما يعرف بالفن الحديث، الذي بدأ في نهاية القرن التاسع عشر واستمر حتى منتصف القرن العشرين. لقد حررت الفوتوغرافيا الفن من تقليد المرئي بكلمات صاحب الرؤيا فولتر بنيامين [٦٤]. أما الفترة الثالثة فقد بدأت بالتجلي مع التطورات الحاصلة في مجال التصوير الرقمي، والإمكانات اللامحدودة في التلاعب بها، والمفتوحة على احتمالات قد لا يمكن التنبؤ بإمكاناتها ونتائجها على مستوى الفوتوغرافيا نفسها، أو على مستوى الفن بتعريفاته المتجددة والزلقة؛ مما يومئ بولادة مرحلة جديدة في مفهوم الفن، الذي سيكون فيه بلا شك موقع مهم للفوتوغرافيا بتطوراتها الكبيرة الممكنة.

تبقى الأمثلة التي استطاعت القبض على اللحظة، على مدى تاريخ الفن الطويل، نادرة، ولقد ذكرنا بعضها، إلا أنه بعد اختراع الفوتوغرافيا أصبحت كل صورة هي قبضا على لحظة حاضرة من الزمن. ويشكل ذلك نقلة حاسمة، ليس بخصوص القبض على اللحظة الحاضرة فحسب، ولكن بما تركته من أثر في مجالات الفن الأخرى أيضا. يمكن التأريخ للفن الآن على فترتين: ما قبل الفوتوغرافيا وما بعدها، والذي أتاح هذه النظرة هو زعمنا بالتغير الحاصل في مفهومنا للزمن. هذا الارتباك في فهم الزمن في عصرنا، والاختلافات الكبيرة في النظر إلى الزمن بين الفلاسفة وبين علماء الفيزياء وبين تداخلات المجموعتين لاختلاف طرائق كل منهم، والإدراك الدقيق لوحدات الزمن، الذي أمكن تحديده وتوثيقه بطرق علمية فائقة الدقة، قد أتاح ملاحظة أحداث لم يكن بالإمكان ملاحظتها من قبل بلا تسجيلها وتخزينها وإعادة التمحيص فيها. لقد توافقت التطورات العلمية المختبرية وتلك التطورات في مجال الفوتوغرافيا، ومكنت من تسريع التقدم في المجالين. أخذت الفوتوغرافيا قرنين من الزمن لتثبت بما لا يدع مجالا للشك أنها أداة فنية مهمة، إن لم تكن الأهم في عصرنا؛ فقد تم التقارب والالتقاء بين الفوتوغرافيا والفن في الستينيات، وتزامن مع الطلب التجاري المفاجئ للفوتوغرافيا نفسها. والطريف أن المؤسسات الفنية قد انتبهت إلى الفوتوغرافيا في اللحظة التي دخلت فيها الممارسة الفنية كشيء قابل للتنظير، أي كأداة لتفكيك تلك الممارسة [٦٥].

ما بعد القبض على الزمن الحاضر

نعرف أن معالجة الكمبيوتر للمعلومات تتم في زمن يعتمد على نانوثانية، وهي واحد على ألف مليون من الثانية، ويقع هذا في العالم الزمني خارج خبرة الإنسان وحواسه؛ وذلك لأن الزمن الإلكتروني في الكمبيوتر ليس تدفقا مستمرا، ولكنه في تواليات لأحداث منفصلة [٦٦]. ومما يشغل الفلاسفة اليوم هو ماهية اللحظة الحاضرة، وسبب ابتعادها إلى الخلف في الماضي، وتشككهم في ما يعرف بمجرى الزمن [٦٧]. يقول البعض إنه «عندما ننظر إلى الكون فإننا نراه كما هو في الماضي وليس الآن» [٦٨]. وهذا التغير في مفهوم الزمن والتكنولوجيا المرتبطة به قد أوجد تغيرا في النظرة التقليدية إلى الفوتوغرافيا، وانعكس ذلك على مفهوم الفن بشكل عام. إن مدة دوام أو مكوث حدث الحاضر الخادع غير محددة، وبذا فإن مكوث الحاضر الموضوعي يمكن أن يكون جزءا يسيرا من الثانية. ولقد نجح أحمد زويل في الوصول إلى وحدة الفيمتوثانية، وهي واحد على ألف تريليون من الثانية (واحد وأمامه خمسة عشر صفرا) واستعملها في آلته للتصوير الفائقة السرعة [٦٩]. وظهر أن للزمن الموضوعي مكوثين فقط، يفصل بينهما الحاضر، والذي ليس له مكوث ولكن له علاقة بالخبرة الحاضرة، لأنه ليس مكوثا بل نقطة. والحاضر الخادع لملاحظتنا لا يتطابق مع حضور الحدث الملاحظ نفسه [٧٠]. وقد يبدو في الأمر تناقض،

حيث إنه كلما زادت قدرتنا على تسجيل لحظة متناهية في الصغر، فقدنا الثقة فنيا بالوسيلة وبالنتيجة. إذ ظهر أن هذا التسجيل الدقيق جدا قد أصبح لا يعني شيئا في الخبرة العادية لدينا، وبالتالي تصبح النتيجة بعيدة ومن دون دلالة. ويرى البعض أننا «لم نعد مقيدين باللحظة، فنحن نقاوم المنظر الجزئي... ونظرتنا للعالم هي كلية ومتوحدة». ويعني هذا أننا ندرك تعدد أوجه اللحظة الواحدة في المكان والأحداث المتزامنة بشكل أكثر تعقيدا عما سبق[٧١]. يقول القعود تعليقا على مطابقة بودلير بين الحداثة وما هو عابر وسريع الزوال، وبين الحديث والمؤقت والزائل بأن الحديث بهذا المفهوم ما هو إلا لحظة لا تستقر ولا تدوم، ويتساءل: «أليس هذا اللهاث الحداثي وراء الزمن استهلاكا فجا للزمن؟» إن «حداثة اللحظة أو اللحظة في الحداثة، وعي نوعي للزمن، وعي خاطف حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو هذه اللحظة نفسها، وعي بالصيرورة والتحول». وضمن مفهوم اللحظة في الحداثة «تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة واللانهائية، العابرة أبدا، وكونها عابرة أبدا، يعني أنها لا تسمح لشيء ما بالتمركز النموذجي أو النمطي.»[٧٢].

قد يكون هناك في الفوتوغرافيا كـ فن إرهاصات ما يشبه ذلك الذي حصل في فن التصوير في مرحلة استفاد وسائله في تمثيل الطبيعة المرئية. إن تفحص فن التصوير بالتصوير نفسه قد أتى بعد الشك في مصداقية المنظور الرياضي الذي أخذ الفنانون بإدراك الجوانب السلبية لاصطلاحيته. ويبرز عمل قد يمثل هذه الظاهرة، إنه لوحة فيلاسكويز Velazquez «وصيفات الشرف» Las Meninas «تتحدث استريللا دي دياجو Estrella De Diego عن التشابه بينها وبين الفوتوغرافيا، على الرغم من أنها سبقت ظهور هذه الوسيلة بزمن طويل: «كل شيء في الصورة زلق وغير ثابت ومعلق، أي على وشك الحدوث أو حدث للتو، وبذا فإن الصورة تمتلك خاصية الفوتوغرافيا المميزة». يبدو كأن الزمن قد تجمد في الصورة كأنها تصور لحظة ثمينة مما يعطي الحدث صفة نادرة، وهي أن الحدث داخل الصورة وخارجها في آن معا. مثل الصورة الفوتوغرافية يشعر الفرد بأن المعلومات الأساسية قد بقيت خارج الحقل المرئي. فالحدث غير موجود في الصورة مثل الفوتوغرافيا، حيث يعمد الناس إلى تسمية الأشخاص أو الأحداث، كأنهم بذلك يعمدون إلى حل مشكلة النقص ولكنه عمل محكوم بالفشل [٧٣]. توضح رؤية فوكو Michel Foucault من خلال شرح نيكول دوبريه - بلنديه Nichole Dubreuil-Blondin للوحة فيلاسكيز التي تصل إلى أن فوكو لم يعد يسأل الصورة ماذا تستحضر ولكن كيف أصبحت نموذجا للاستحضار [٧٤]. أصبحت مقالة فوكو عن اللوحة مؤثرة في فنانين كثر، مثل اللوحة نفسها في الأجيال السابقة. فهو يحدد اللوحة بأنها «استحضار الاستحضار وتفحص تعقيدات اللوحة الاستحضارية، المنظور الغامض، ودور موقع المشاهد، وكذلك دور وموقع الفنان»[٧٥]. ويمكننا أن نعلق بالقول وكأن الفنان يختم فترة ويبدأ

أخرى في تاريخ فن التصوير، وهي إرهاصة بعيدة نسبيا لإعادة التفكير في فترة ما بعد الفوتوغرافيا؛ لأنها وطدت الاستحضار لحسابها مما هيأ لمناقشة أدق خصائصها ومدى فعاليتها في ذلك الاتجاه، وكذلك مدى مصداقيتها الفنية. وتنتقد الصورة الفوتوغرافية كالأعمال الفنية في الحداثة من خلال ارتباطها بالمرآة في الثقافة الغربية، حيث «تتطلب المرآة على الحائط زاوية نظر ثابتة، وبذا فهي تعمل على جعل الناظر ساكنا تثبته في حالة أو عدة حالات متتابعة والنقطة الثابتة لا تمكن الناظر من أن يرى طبقات المعنى» (٧٦).

لقد أظهرت تطورات الفوتوغرافيا ما بعد الحديثة الاستراتيجيات التي أصبحت واضحة الآن، وهي التمثل والمعارضة وكان لها (من أواخر السبعينيات حتى أواخر الثمانينيات) معارضة مصرة لتعاليم الحداثة مثل الذاتية والاستقلالية، والحضور، والأصالة، والملكية، فارتبطت بالشبهية والاستجواب لمشاكل الفوتوغرافيا في الإعلام الجمعي (٧٧). وهناك من يرى الفوتوغرافيا موتا مثل كريستيان ميتز Christian Metz «عندما تلتقط صورة لشخصية، وعلى الرغم من أنه حي فإنه قد مات، الفوتوغرافيا مرآة، أكثر صدقا من أي مرآة حقيقية، حيث نشاهد بها في كل مرحلة سنية تقدمنا في العمر. تصاحبنا المرآة الحقيقية عبر مرور الوقت مراعية لشعورنا، تتغير معنا ولذا تبدو لا تتغير». وأن الفوتوغرافيا تلتقي مع الموت في اللقطة، فهي مثل الموت اغتصاب مباشر للشيء من عالم إلى عالم آخر، لتضعه في وقت مختلف. يقول بارت Ronald Barthes لم تكن الصورة الفوتوغرافية يوما صورة للذات، ولكنها دوما صورة للذات كذات أخرى (٧٨). الفوتوغرافيا هي قطع من المدلول عليه تأخذ قطعة منه لتضعه في سفرة غير متحركة وبلا عودة (٧٩).

وبذا نجد أن الفوتوغرافيا اليوم تناقش الفوتوغرافيا ذاتها، مما يذكرنا بالمنهج نفسه الذي اتبعه فيلاسكويز في لوحته وصيفات الشرف، إذ تبدو كأنه يخلق لوحة عن لوحة (٨٠). وفي حديثه عن الحضور في الصورة، الذي يراه في الصور الأولى قبل عام ١٨٥٠، قال بنيامين بـ «لمعة الصدفة الدقيقة» التي تتركز في حضور الموضوع المصور الآن وهنا وليس في لمسة الفنان المصور، التي تمثل الطبيعة الساحرة والفريدة للموضوع. أما الصور اليوم سواء أكانت من العقل أم الواقع، من الخيالات المصورة المصنوعة أم الواقعية المغرقة في الصدق، المرايا أم الشبابيك نرى في كل منها فنانا، في كل منها طيفا من الذاتية، ودائما كان المعتاد في تاريخ الفن أن الواقعية والتعبيرية مجرد مسألة في الدرجة أو الأسلوب (٨١).

وأصبح مألوفا اليوم كذلك مناقشة الفوتوغرافيا من خلال علاقتها بمجالات مختلفة، فنية وغير فنية. تقول لوسي ليبارد Lucy R Lippard بخصوص العلاقة القوية بين الفن الذي أنتجته النساء في نهاية القرن العشرين والفوتوغرافيا، بأن هذا الفن عموما غير مبني على الأسلوب ولكن على المحتوى. وتربط بين المرآة والصورة فتقول عند النظر في المرآة نكون نحن

المتلقين المقدرين الوحيدين وذلك تعليقا على أعمال الفنانة مارثا ويلسون Martha Wilson التي سجلت فوتوغرافيا التغير في الوجه أو الملابس أو الشعر في العام ١٩٧١ . وعلقت على عمل مارينا أبراموفيك Marina Abramovic بأن الكاميرا أصبحت بحق المرآة التي حملقت فيها النساء بقلق لقرون قبل كل خروج لمواجهة العالم[٨٢]. وتعليقا على الصور وتدفقها في التلفزيون ووفرة المعلومات الطاغية تقول سوزي جابلك Suzi Gablik إنها تقلل تدريجيا من دلالات الصور والكلمات [٨٣]. ويقول البعض إن الصورة في عصر العولمة تعلب المشاعر الإنسانية [٨٤]. أما من حيث آثار الفوتوغرافيا السلبية ثقافيا وإنسانيا فيمكن القول مع البعض إن «أسوأ ما في الثقافة المعاصرة أنها تروج للصورة أكثر من الحقيقة». وهناك من يرى بأن مشاهدة الصور في التلفزيون أو الكمبيوتر تجعل المتلقي يحس ببهجة فورية ناتجة عن صور سريعة الحركة، مما يؤدي إلى إثارة دائمة مع فترات انتباه أقصر [٨٥]. ويرى جيمسون Jame-son أنه قد أصبح هناك إدمان الصورة الفوتوغرافية، الذي هو عرض ملموس للتاريخية اللبيدية الباحثة عن الحضور في كل مكان والملتهمة لكل شيء [٨٦].

إن النظر في الصورة والتفكير بها هما في غالب الأحيان إنتاج للغة، وبذا فهي لغة واصفة للغات أخرى بوصفها موضوعا. وإن السيميولوجيا البصرية ليست أساسا نشاطا بصريا ... النقاء البصري أسطورة[٨٧]. يرى بارت Ronald Barthes أن التعيين يوجد في الصورة؛ الفوتوغرافية، أما في الرسم فهو أقل صفاء. وهذه الصفة في الصورة الفوتوغرافية تجعلها تسجيلية وتمثل الأشياء وتجعلها تختلف عن باقي أنواع الصور؛ لأنها تجمع بين هنا وكان، أي تجمع عنصري الزمان والمكان (المكان فوري والزمان سابق)، وفي الصورة السينمائية مثلا «يوجد هنا»[٨٨]. «على ما يبدو، كان لا بد من انتظار ما بعد الحداثة، لتقدم لنا تنظيرا جماليا قائما على الصورة لا الكلمة، بعد أن أعادت تكنولوجيا المعلومات إلى الصورة مكانتها الخليقة بها في دنيا التمثيل الرمزي» [٨٩].

وعن الفوتوغرافيا كمساعد للفنون الأخرى يقول روبرت سميثسون Robert Smithson: «تسرق الصور روح العمل». ويقول كارل أندريه: «الصورة كذبة... الفن خبرة مباشرة مع شيء ما في العالم، والصورة هي إشاعة فقط، إنها تعرية للفن». يقولون ذلك على الرغم من أن أهم إنجازات المفاهيميين قد تحققت في الفوتوغرافيا أو اعتمدوها كوسيط لتوصيل أعمالهم إلى المتلقين والتي تعتبر انقلابا على «فن الفوتوغرافيا»[٩٠].

تتم في ثقافة ما بعد الحداثة عملية مزج بين «الكلاسيكي» و«الجماهيري» وتظهر في الفنون البصرية تجدد الفوتوغرافي كوسيط مهم بذاته، وأيضا كسطح حقيقي في الفن الجماهيري Pop Art والواقعية الفوتوغرافية Photorealism كعرض حاسم لتلك العملية [٩١].

وتظهر سطوة الفوتوغرافيا في غلبة الصورة الفوتوغرافية والفيلم على معروضات الدورة الحادية عشرة للدوكومنتا في عام ٢٠٠٢ (٩٢). وتتبدى سطوتها أيضا في مجالات فنية تتعدى التصوير كمجال العمارة مثلا، حيث إن شهوتنا لها جعلتنا لا نستغـرق في النظر إلى العمائر نفسها، حيث يبدو أن كثيرا من المباني الما بعد حداثية قد صممت للتصوير الفوتوغرافي. كأننا أصبحنا حقيقة نتأمل قيمة الأداة الفوتوغرافية أولا وآخرا وليس الأشياء التي نصورها(٩٣).

ومع أوائل الثمانينيات ظهر الفيديو والفوتوغرافيا الرقمية كممارسة اجتماعية عامة، وهي مرحلة تظهر توافقا بين استعمال المفاهيميين والإنسان العادي للفوتوغرافيا مما أدخلنا في مرحلة جديدة في إعادة اختراع المجال أو الوسيط (٩٤). وتبع ذلك أن «استعمل كثير من الفنانين النشطاء تقنيات الميديا الشائعة والمتنوعة، وبشكل أساسي استعملوا الفوتوغرافيا، لإعادة تقييم المعاني المتضمنة القوية للاستحضار» (٩٥)، ولقد تطورت آلة التصوير من حيث سرعتها ونقاء صورها مع استفادتها من التكنولوجيا الرقمية، إلا أن الإمكانات الجديدة لم تطغ على مستعملها من حيث إبراز دوره الفكري والعاطفي في التعامل مع الأشياء التي يريد التقاطها. ودعا هذا الحس المصور الفوتوغرافي الفرنسي هنري كارتيه بريسون Henri Cartier-Bresson إلى أن يؤكد أن: «اللحظة الحاسمة وهي الجزء من الثانية عند الصورة النقية التامة، والتي تنم عن صدق داخلي عميق، تنبثق للمصور المبدع الذي يمسك بها». ويصنف البعض المصورين في فئتين: «المصورون الفوتوغرافيون الذين ينظرون إلى أنفسهم كفنانين فهم يلتقطون صورا، أما الفنانون الذين يستخدمون الصور فهم يصنعونها أو يبنونها»(٩٦). لقد حل محل الفوتوغرافيا كوسيط مستقر ممارسة تعلي اللاثبات والمشكوك فيه وغير المكتمل والمتحول وذلك ليس في المعنى فقط ولكن في التغير المتطرف في تكنولوجيا انبثاق الصورة(٩٧). وهذا التمسك من قبل بعض الفوتوغرافيين بـ «فنية» الصورة ليس غريبا عند الأخذ في الاعتبار الفترة الطويلة نسبيا التي مرت بها الفوتوغرافيا حتى تم الاعتراف بها كـ فن. أما الفنانون من المجالات الأخرى فإنهم يستخدمونها وسيلة لأغراضهم، وهي في هذه الحالة تتعالى على معاناتها في سبيل الحصول على الاعتراف بها. وأصبحت مسائل مثل فكرة الصورة وطريقة عرضها وسياق العرض مهمة لفنانين مثل جون هيليارد John Hilliard (فنان إنجليزي معاصر). إنه وأمثاله ينأون بأنفسهم أن يدعوا بمصورين فوتوغرافيين «لأن التفكير الذي يقود إلى التقاط الصورة وعرضها أهم دائما من الصورة النهائية ذاتها» (٩٨). وأصبح كذلك اهتمامنا اليوم أقل فيما تعنيه صورة فوتوغرافية من كيفية تقديم هذا المعنى، ويتمثل هذا اليوم في التفاعل مع الصورة المعتمدة على التقنيات الرقمية، وأصبحت هذه الصورة أداة لتقديم الرؤى والآمال والتخيلات في صورة(٩٩).

مفهوم الزمن وتاريخ الفن:

إن لمفهوم الزمن وإدراكه أو الوعي به أثرا حاسما في حياة الإنسان بشكل عام، وفي الفن الذي ينتجه بشكل خاص، مما يمكننا من اقتراح تقسيمة أخرى لتاريخ الفن تتعامل معه على أساس مراحل أربع: **الأولى** هي مرحلة إدراك للزمن الحاضر باتساع يتداخل في الماضي والمستقبل، والفن الذي يمثل تلك المرحلة يشمل فنون الحضارات القديمة من بدائية ومصرية ورافدية وغيرها. **والمرحلة الثانية** هي التي ظهر فيها إدراك لسعة الأزمان الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، مع الفصل بينها طبيعيا، ولكنها موصولة اعتقادا روحيا. وتمثل هذه المرحلة فنون الحضارات التي قامت على الأديان السماوية وغير السماوية، وذلك في العصور الإغريقية والرومانية والمسيحية والإسلامية وغيرها. أما **المرحلة الثالثة** فهي مرتبطة بإدراك اللحظة المعيشة في الخبرة الإنسانية الأرضية، واتفقت مع تزايد القدرة على تقسيم الزمن إلى وحدات صغيرة، لكل منها أهميتها، من حيث ارتباطها بأحداث دالة عليه. وتمثل هذا الوعي في فنون العصور الحديثة في القرن التاسع عشر ومعظم القرن العشرين. أما **المرحلة الأخيرة** فهي في طور التشكل، وترتبط بالتطورات العلمية التي هيأت لإدراك اللحظة ذات الزمن القصير جدا، ولقدرات فائقة الدقة على تسجيلها. لم تبرز بعد الآفاق الواسعة التي تبشر بها التقنيات التي تحولت من الميكانيك التقليدي إلى ميكانيك الكم، ولكن التقنيات الرقمية التي تتطور باستمرار، وبإيقاع لم يسبق له مثيل، قد حققت في الفن كما في الحياة حالة جديدة مملوءة بحيوات افتراضية. إن الفن قد عكس في هذه المراحل الأربع التحول في مفهوم الزمن، وينبغي القول إن المسألة ليست انعكاسا آليا بقدر كونه تحولا في الثقافة الإنسانية، يأخذ الوقت الكافي الذي يترك أثره في الإنتاج الفني لكل مرحلة. فالسكينة والثبات والاستمرارية هي سمات الفنون القديمة، وهي علامة على سرمدية الزمن. أما الفن في المرحلة الثانية فقد عكس فهم الإنسان لذاته والوعي بزمنه هو. ودافع الفن في الثالثة عن تقاليد راسخة أمام آلة جديدة تحقق المفهوم المعاصر للزمن. أما في المرحلة الأخيرة فقد استوعب الفن هذه الآلة ثم تحول إلى مناقشة طبيعتها بما يتوافق مع الاضطراب والشك والارتباك بالزمن الحاضر.

لا شك في أنه قد تباينت هذه المراحل الأربع من حيث طول الفترة الزمنية لكل منها، ولكن تمتد كل مرحلة مكانيا، أي تشمل أكثر من منطقة جغرافية واحدة. فإذا تقارب طول كل من المرحلتين الأولى والثانية، حيث بلغت الأولى ما يقرب من ثلاثين قرنا، والثانية حوالي عشرين قرنا، فإن الفترة الثالثة امتدت إلى ما يقرب من قرن ونصف القرن. أما المرحلة الأخيرة فهي التي نعيش بها، وبدأت بعد منتصف القرن الماضي. وعلى الرغم من أن الكم المنجز من الأعمال الفنية ليس معيارا لأهمية الفترة أو ترسخها فإنه يمكن الإشارة إلى أن ما أنجز في

الفترة الثالثة عظيم، وقد يتجاوز ما أنجزة الإنسان في الفترتين السابقتين، أما اليوم فإنه يمكن الزعم بأن ما ينجز من صور في اليوم الواحد قد يفوق ما أنجزه عصر بأكمله. وتقفز إلى الذهن فكرة التقاطع بين هذه المراحل وتاريخ الفوتوغرافيا، فإذا كانت الفترتان الأولى والثانية تقعان في الفترة الطويلة التي سبقت اختراع وترسخ الفوتوغرافيا، فإن الفترة الثالثة قد عاصرت التطورات المهمة في تقنيات الفوتوغرافيا، أما الفترة الأخيرة فإنها تقع فيما أطلقنا عليه فترة ما بعد القبض على الزمن الحاضر، أو ما بعد الفوتوغرافيا التي نعيشها الآن.

ويتلخص اقتراحنا في الربط بين التغير في مفهوم الزمن على مر التاريخ والإنتاج الفني. إن الارتباط القوي بين مفهوم الزمن في أيامنا والفن غير قابل للإنكار، وأصبح النظر في هذا الارتباط ملحا وضروريا، ليس من أجل فهم أفضل لفنون العصور الماضية فحسب، ولكن لفهم الفن اليوم، وما يمكن أن يؤول إليه. وتطبيق هذا الاقتراح تسهله الأبحاث المعمقة في موضوع الزمن في مجالات علمية كثيرة، مثل الفلسفة والفيزياء النظرية والفلك وميكانيكا الكم وعلوم النفس والاجتماع والاتصال. وهناك مسائل كثيرة ينبغي مناقشتها في هذا الإطار حتى تتضح أهداف ومجالات تطبيق هذا الاقتراح. وتبرز من بينها قضايا الثقافات المتزامنة، واختلاف أو توافق مفاهيمها عن الزمن، وعلاقة ذلك بالفن الذي انتجته كل من تلك الثقافات.

الهوامش

1 راجع الملخص المهم لتطور بولوك بخصوص أعماله في الفترة ١٩٤٥-١٩٤٦، ويقول ويلر إنها «أصبحت إيماءات خالصة ولها رمزية من خلال طقسية فعل التصوير ذاته» Daniel Wheeler Art Since Mid-Century: 1945 to the Present, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1991, p. 42.

2 يقول الناقد هارولد روزنبيرج Harold Rosenberg عن أعماله في نهاية الأربعينيات «يرى بولوك لوحته كمكان يتحرك فيه» وما يجري عليها «ليس صورة ولكن حدث» Daniel Wheeler, ibid, p. 45.

3 John Vernon Lord,"The Representation of Movement," 29/12/2004 P. 3, http://cccw. adh .bton.ac.uk/ schoolofdesign/MA.Course/09/LMovement. html, ويذكر أعمال الفنانين هارتنج Hartung هوولز Wols التي استخدما فيها تقنيات التنقيط والرش والتبقيع.

4 لقد قدمت في ٢٩ أغسطس من العام ١٩٥٢، أي العام الذي كتبت فيه على مسرح موسيقى مافيريك Maverick Concert Hall في مدينة نيويورك من قبل عازف البيانو ديفيد تودور David Tudor. وفي الواقع إنه لم يعزف شيئا فقد كان يبدأ كل حركة من الحركات الثلاث التي تكون منها المؤلف بإقفال غطاء مفاتيح البيانو ويختمها بفتحه. انظر لاري سولومن «أصوات الصمت» Larry Solomon, "The Sounds of Silence," 1998, في 2/9/2004, PP. 1-2. http://www .azstarnet .com/~solo/4min33se .htm

5 http://www. Jameselkins com/html/upcoming html 31/12/2004 James Elkins "Time and Narrative," P. 5.

6 يقصد بالأعمال الجاهزة لدوشامب تلك الأدوات التي اختارها الفنان وقدمها على أنها أعمال فنية بحكم اختيارها الحيادي. ونذكر المثالين التاليين منها وهما منشف الزجاجات Bottlerack في عام ١٩١٤، والنافورة Fountain في عام ١٩١٧. انظر Anne Rorimer, New Art in the 60s and 70s, Redefining Real-ity, Thames and Hudson, 2001, P. 29.

7 يوجد هذا العمل في قاعة جاجوزيان Gagosian Gallery وهو من دون عنوان، ويتكون من رأس مغزل وكمية من الدهن، وقياسه ٤ × ١٦ × ٤،٥ سم وتاريخ ١٩٦٨م، انظر 19/10/2004,http://www.artnet.com/ Galleries/Artwork_Detail. asp?G=&gid=413&which=&ViewA P. 1.

8 Hans Dieter Huber," The Artwork as A System and Its Aesthetic Ex perience-Remarks on the art of Joseph Beuys," 1997, ونشرت في الموقع 14/10/2004, PP. 15-16 http://www. athena. formstreng. net/ ep/ep974. html.

9 تبرز من بين تلك الدراسات واحدة مهمة بعنوان «اللحظة والحركة في الفن» لجومبرك، والثانية بعدها بما يزيد على ثلاثة عقود وهي بعنوان «الزمن والصورة الثابتة» E. H. Gombrich, "Moment and Movement in Art,"Journal of Warburg and Courtauld Institutes, XXVII, 1964. PP. 293-306. Robin Le Poidevin," Time and the Static Image," Philosophy, 72, 1997, PP. 75-88.

10 James Elkins, ibid, P. 1.

11 E. H. Gombrich, ibid, P. 293.

12 Robin Le Poidevin, "The Experience and Perception of Time," Stanford Encyclopedia of Philosophy, from http://plato stanford. edu/entvies/timeexperience/ 31/12/2004, P. 1.

13 James Elkins, ibid, PP. 3-5.

14 Robin Le Poidevin, "Time and the Static Image,"ibid, P. 188.

15 أدخل المفهوم من قبل عالم النفس كليه E. R. Clay، وأحسن تحديد لخصائصه قد تم على يد مؤسس علم النفس الحديث جيمس William James (1842-1910) ولا يوافق عليه كثيرون ومنهم بويدفين، انظر Robin Le Poidevin, "The Experience and Perception of Time,"ibid, P. 4.

16 Robin Le Poidevin, "Time and the Static Image,"ibid, P. 186.

17 James Elkins, ibid, P. 34.

18 E. H. Gombrich, PP. 294-5.

19 اكتشف هذا التمثال لآلهة النصر في العام ١٨٦٣م، في موقع العبد الذي نصب فيه في جزيرة ساموتراس، ويعود إلى حوالي ٢٠٠ق.م، حيث يعتقد أنه قد نحت في رودس. ويبلغ ارتفاع التمثال ٢٠٤٥ م، ويوجد الآن في متحف اللوفر. انظر Jerome Jordan Pollitt, Art in The Hellenistic Age, Cambridge University Press, 1986, pp. 113-6, plate 117.

20 تعتبر التصاوير الموجودة على جدران هذا الكهف من أحسن الأعمال التي تعود إلى إنسان ما قبل التاريخ. هناك دراسات عديدة بحثت في الفن البدائي، على سبيل المثال، دراسة هنري ديلبورت التي يتناول فيها المنحوتات الصغرى وكذلك الرسوم والمنحوتات الجدارية، Henry Delporte, L'object d'art pre'historique, Paris, La Re'union des Musees Nationaux, 1981, PP. 25-28.

21 يقول هنري فرانكفورت معلقا على مناظر الصيد في الفترة الآشورية المتأخرة، ومن ضمنها هذه المحفورة، إن « الحب والعناية في تصوير الحيوانات الميتة التي تموت قد حول هذه المناظر وهي التي قصد منها أن تكون ملحمة بصرية إلى تراجيديا تظهر فيها الضحايا وليس المنتصرين أصحاب الحضور الأهم، وحول المشهد إلى مرثاة. نحت بارز على حجر جيري من الفترة الآشورية في العراق القديم، وهو من مدينة نينوى وبارتفاع ٣٥سم، ويوجد الآن في المتحف البريطاني، لندن. Henri Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient, The Pelican History of Art, London, 1970,1st. ed. 1954, P. 190

22 John Vernon Lord, ibid, P. 1.

23 Peter Trawny, "The Future of Time: Reflections on the Concept of Time in Hegel and Heidegger," Research in Phenomenology, September 1, 2000, Vol. 30, and here from: 09/11/2004.P.5 http:// web6. epnet. com/citation. asp?rds=1&sxp=76612&tb=1&_ug=sid+A9C0097E%...

24 Peter Trawny, ibid, P. 8 .

25 .Robin Le Poidevin, "The Experience and Perception of Time," ibid, P. 2

26 لم يخترع المصريون علم الفلك ولكن الرمزية التي ربطوها بفكرة الزمن تتغلغل بعمق في أساسياته. انظر Deborah Houlding, Heritage of the ,
Chapter III,"Time,The Egyptians & The Calendar,"P.http://www. skyscript. co. uk/heritage/ egyptians. html Stars 1, 02/11/2004.

27 Deborah Houlding, ibid.

28 The Internet Encyclopedia of Philosophy, "Time," Bradley Dowden, 10/10/2004, p. 4. http://www. utm. edu/research/iep/t/time. htm.

29 قال ذلك في كتابه «مدينة الرب» (٤١٣-٤٢٦).
Stephen Hawking, A Brief History of Time, http://www. sfu. ca/~ninglis/hawking. pdf chapter 1,P. 4. .9/9/2004

30 Michio Kaku," Is Time travel Possible?" .
http://www. pbs. org/wnet/hawking/mysteries/htm/uns_kakul-1. htm , p. 1, 9/9/2004.
31 Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chapt 2, p. 2.
32 Stephen Hawking, A Brief History of Time,ibid, chapter 1, p. 3.
33 Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 2, p. 3.
34 http://www. transtatorindustries. org/FTL. html P. 1, 9/9/2004, Paul Karl Hoiland, Maturity.
35 Michio Kaku," Is Time travel Possible?" .
http://www. pbs. org/wnet/hawking/mysteries/htm/uns_kakul-1. htm , p. 1, 9/9/2004.
36 Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 2, pp. 11-12.
37 Bradley Dowden, ibid, P. 16.
38 Paul Karl Hoiland, Maturity, ibid, pp. 3-4.
39 Bradley Dowden, ibid, P. 5.
40 John Ellis McTaggart, "The Unreality of Time," نشرت هذه المقالة أولا في ١٩٠٨ في مجلة العقل Mind: A.
Quarterly Review of Psychology and Philosophy, 17, 1908. 14/10/2004, P. 2. http://www. ditext. com/mctaggart/time. html. وكان هيجل قد فكر بأنه يمكن الإمساك بوحدة الزمن والمكان كحركة، انظر
Peter Trawny, "The Future of Time: Reflections on the Concept of Time in Hegel and Heidegger," Research in Phenomenology, September 1, 2000, Vol. 30, and here from: ... 09/11/2004, P. 5. http://web6. epnet. com/citation. asp?rds=1&sxp=76612&tb=1&_ug=sid+A9C0097E%.
41 Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 2, p. 5; Bradley Dowden, ibid, P. 3.
42 Michio Kaku,", ibid.
43 Roy Ascott, "Beyond Time-Based Art," first publ. 1990, now in Roy Ascott, Telematic Embrace, Visionary theories of Art, Technology, and consciousness, ed. And with as essay by Edward A. Shanken, University of California Press, 2003, P. 229.
44 أسس هاينسبيرج في العشرينيات من القرن العشرين مع آخرين نظرية تعرف بمكانيكا الكم. Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 4, p. 1;chap. 11, p. 9.
45 Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 9. p. 1.
46 تعود أفكار هيجل التي يعلق عليها هيدجر إلى عمله «مشروع - نظام» system-project الذي يعود إلى ١٨٠٤-١٨٠٥ . انظر Peter Trawny, "The Future of Time: Reflections on the Concept of Time in Hegel and Heidegger," Research in Phenomenology, September 1, 2000, Vol. 30, and here from:... 09/11/2004, P. 1. http://web6. epnet. com/citation.
asp?rds=1&sxp=76612&tb=1&_ug=sid+A9C0097E%.
47 Roy Ascott, "Beyond Time-Based Art," ibid, P. 227.
48 James Elkins, ibid, P. 11.
49 إنها عن جيمسون وينقلها عن ديبورد Guy Debord في كتابه مجتمع المظاهر The society of the Spectacle,

انظر Fredric Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University, Durham, 8th ed. , 1999, P. 18.
50 Arthur C. Danto, After the End of Art, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
51 Arthur C. Danto, After the End of Art, ibid, P. 125.
52 Peter Trawny, ibid, P. 8.
53 E. H. Gombrich, ibid, P. 295.
54 Walter Benjamin, "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction,21/6/2004,PP.4,16" http://www. jahsonic. com/WAAMR. html
55 E. H. Gombrich, ibid, P. 296.
56 E. H. Gombrich, ibid, P. 301.
57 James Elkins, ibid, P. 35.
58 E. H. Gombrich, ibid, PP. 296-7.
59 James Elkins, ibid, P. 35.
60 Robin Le Poidevin, "The Experience and Perception of Time," ibid, P. 6.
61 Rosalind E. Krauss, "Reinventing the Medium," Critical Enquiry, 25, Winter 1999, P. 297.
62 Carol Squiers, ed. , The Critical Image, Essays on Contemporary Photography, Lawrence & Wishart Ltd. , Lodon, 1991, P. 8.
63 Rosalind E. Krauss, "Reinventing the Medium," Critical Enquiry, 25, Winter 1999, P. 290.
64 Walter Benjamin,ibid, P. 3.
65 Rosalind E. Krauss, "Reinventing the Medium," Critical Enquiry, 25, Winter 1999, PP. 289,293.
66 .Roy Ascott, "Beyond Time-Based Art," ibid, PP. 228-9.
67 .Bradley Dowden, ibid, P. 3.
68 .Stephen Hawking, A Brief History of Time, ibid, chap. 2, p. 10
69 نبيل علي، مرجع سابق، ص ٢٥و٢٦ .
70 John Ellis McTaggart, ibid,. PP. 19-20.
71 Roy Ascott, "Table," first publ. 1975, now in Ascott, Telematic Embrace .., ibid, P. 172.
72 عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، العدد ٢٧٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٢ ، ص ٨١ - ٨٣ .
73 Estrella De Diego, "Representing Represenation, Reading Las Meninas, Again," in Velazquez's Las Meninas, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge University Press, 2003, P. 154.
74 Estrella De Diego, "Representing Represenation. . ," ibid, P. 157.
75 Gertige R. Utley, "Las Meninas in Twenteeth-Century Art," in Velazquez's Las Meninas, ed. Susanne L. Stratton-Pruitt, ibid, P. 191.
76 Roy Ascott, "Table," ibid, P. 171.

77 تقدم أعمالا للفنانة شيري ليفين Sherrie Levine التي أخذتها من مصورين سابقين (رواد التصوير الحديث) مثل إدوارد ويتسون Edward Weston وإليوت بورتر Eliot Porter وولكر إيفانز Walker Evans والمستحضرون دوما رجال ولهم موقف وأنتجتها في وقت يسمى بالفورة الفوتوغرافية ونهم السوق. وتقدم عملا لريتشارد برنس Richard Prince الذي يؤكد على التبادلية ما بين الإنتاج والمعنى والإعلان ويقبل بهذا الوضع على أنه هبة وليس مشكلة. Abigail Solomon-Godeau, "Living With Contradiction: Critical Practices in the Age of Supplied Aesthetics," in. The Critical Image, Essays on Contemporary Photography, ed. Carol Squiers, ibid, PP. 60, 62, 63, 73.

78 Tony Godfrey, Conceptual Art, Phaidon, London, 1998, PP. 302-303.

79 Christian Metz, "Photography and Fetish," in The Critical Image, Essays on Contemporary Photography, ed. Carol Squiers, ibid, P. 158.

80 يقول بورس لوتمان إن «وجود الفنان يعمل على لوحته في يسار الصورة هو إقحام له في تفاصيل الواقع الذي يعرضه أمامنا، ويعني تقديم صورة واقعية تماما، وفي الوقت نفسه يشير إلى أنها مجرد (صورة أي اصطلاح)» ويقول أيضا «في الخلف نرى أيضا جدارا تزينه بعض اللوحات جاءت لتضيف إلى الفراغ الواقعي للقاعة، منقولا عبر وسائل الرسم، فراغا آخر هو الفراغ الاصطلاحي للرسم عبر وسائل الرسم ذاته. أخيرا نلاحظ في خلفية اللوحة مرآة تعكس ما يراه الرسام ويقوم برسمه على سطح لوحته المخفي. إن ما يثير الاهتمام هنا ليس جرأة فيلاسكويز البالغة في تفجير المساحة المستوية للوحة وإنما محاولته المبادلة بين الذات والموضوع بخلق لوحة عن لوحة. انظر بورس لوتمان، قضايا علم الجمال السيميائي، مدخل إلى سيمياء الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١، ص ١٠٠و١٠١ .

81 Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," in Postmodern Perspectives, Issues in Contemporary Art, ed. Howard Risatti, Prentice Hall, New Jersey, 1995, PP. 134, 136.

82 تقول مارثا ويلسون «عملية الإنتاج الفني هي عملية تحقيق هوية الذات.. يمكنني إيجاد ذات جديدة من الغياب الذي ذهب عندما أسقطت أفكار الآخرين». وتصور الفنانة اليوغسلافية نفسها بالفيديو بعد تناول حبوب يقصد منها علاج انفصام الشخصية، وكذلك تصور ردود فعل المشاهدين باستعمال كاميرتين، وذلك من أجل أن ترى نفسك كما يراها الآخرون. Lucy R. Lippard, The Pink Glass Swan, Selected Essays on Feminist Art, The New Press, New York, 1995, PP. 23, 94, 106.

83 Suzi Gablik, The Reenchantment of Art, Thames and Hudson, New York, 1991, P. 33.

84 قالها القاص المغربي أحمد بوزفور في حوار معه أجراه محمد المعتصم، عمان، العدد ٧٨ . ديسمبر ٢٠٠١ .

85 سليمان العسكري، «إعلام العولمة: قيم جديدة... أم انكفاءة على الذات؟» العربي، العدد ٥١٧ . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر. ص ١٢و١٣ .

86 Fredric Jameson, ibid, P.18.

87 محمد غرافي، «قراءة في السيميولوجيا البصرية» عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣١، العدد ١ سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٢٢٦ .

88 محمد غرافي، مرجع سابق، ص ٢٤١ .

89 نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، ط ٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٧٦، ديسمبر ٢٠٠١، ص ٥١٥ .

90 روبرت سميثسون Robert Smithsonc دان جراهام ,Dan Grahamدوجلاس هوبلر ,Douglas Heubler بيرند وهيلا بيشر Bernd and Hilla Becherc ألان سكولا ,Allan Sekula ريتشارد لونج ,Richard Long فيكتور بيرجن ,Victor Burgin مارثا روزلر ,Martha Rosler وصوفيا كالا ,Sophie Calle انظر ,Rosalind E. Krauss ibid, PP. 293-4.

91 Fredric Jameson, ibid, P. 64.

92 الدوكومنتا Documonta معرض دولي للفن يعقد كل خمس سنوات مرة في متحف كاسل بألمانيا. ولقد أُسس على يد الفنان أرنولد بوده Arnold Bodeومؤرخ الفن فيرنر هافتمان Werner Haftmann، وكانت دورته الأولى في عام ١٩٥٥ . انظر شتيفان فايدنر، «لماذا الدوكومنت؟ الفن في عصر العولمة» فكر وفن، العدد ٧٦ . السنة ٣٩، ٢٠٠٢ .

93 Fredric Jameson, ibid, P. 99.

94 Rosalind E. Krauss, ibid, P. 296.

95 Nina Felshin, But is it Art? The Spirit of Art as Activism, Bay Press, Seattle, 1995, P. 25.

96 Tony Godfrey, ibid, PP. 310-311.

97 من مقالة نشرت أولا بالفرنسية في ١٩٩٢ . ثم بالإنجليزية في ١٩٩٦وهي «Photography at the Interface» وهي الآن في Roy Ascott, ibid, P. 248.

98 Tony Godfrey, ibid, P. 310.

99 من مقالة نشرت أولا في ١٩٩٠ وهي بعنوان "Is There Love in the Telematic Embrace" وموجودة الآن في Roy Ascott, ibid, PP. 250-3.63

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 35 يوليو - سبتمبر 2006

جماليات التحليل الثقافي
اعتذاريات النابغة الذبياني نموذجا (*)

د. يوسف محمود عليمات (**)

أولاً - استهلال تنظيري:

يعد التحليل الثقافي Cultural Analysis، أو ما يسمّى «التاريخانية الجديدة» New Historicism، من أبرز الاتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية Post-Structuralism. أمّا معالم هذا النقد فقد اتضحت بشكل منهجي في بداية الثمانينيات في كتابات عدد من النقاد، ولا سيما أستاذ جامعة بيركلي - كاليفورنيا ستيفن جرينبلات Stephen Greenblatt، الذي قام بدراسات جادّة حول عصر النهضة والدراما الشكسبيرية، وتحديدا في دراسته ذائعة الصيت «الرصاصات الخفية» Invisible Bullets.

وقد حدّد جرينبلات معالم التحليل الثقافي بقوله: «في النهاية لا بدّ للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النصّ، ليحدّد الروابط بين النصّ والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى»(١). ويرى جرينبلات أنّ «هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصّها النص الأدبي، لأنّ ذلك النصّ، على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي أُنتج من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا من تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج»(٢).

(*) هو زياد بن معاوية، ويكنى أبا امامة، ويقال أبو ثمامة. وسمي النابغة لقوله: «فقد نبغت لنا منهم شؤون». انظر: الدينوري، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص٩٢ - ص٩٧.

(**) أستاذ النقد الثقافي - قسم اللغة العربية - كلية العلوم والآداب - الجامعة الهاشمية - المملكة الأردنية الهاشمية.

وعلى الرغم من التواشج العلائقي بين التحليل الثقافي والتاريخانية الجديدة، فإننا نلحظ جرينبلات، «الذي يعدّ أشهر شخصيّة متطابقة بإحكام مع العبارة «التاريخانية الجديدة» في الدراسات الأدبية لعصر النهضة، هو الآن الذي هجرها إلى مصطلحه المفضل «الشعريات الثقافية»... وفي النتيجة فإن هذا المشروع يعيد تألق محاور التداخل النصّي، مستبدلا التعاقب التاريخي النصّي لتاريخ الأدبية المستقل بالنص التزامني للنظام الثقافي»[٣]. وقد جاءت تحوّلات جرينبلات هذه من الشعريات الثقافية عام ١٩٨٠ إلى التاريخانية الجديدة عام ١٩٨٢، وأخيرا إلى الشعريات الثقافية مرة أخرى عام ١٩٨٨، في إطار اهتمامه بدراسة مسرحيات شكسبير، وكذلك خطاب عصر النهضة Renaissance discourse، حيث «يسعى إلى الكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجماعية، وكيف ينتقل التعبير عنها من أداة تعبيرية إلى أخرى، ومتى تصبح خطابا فنيا قابلا للتداول، وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء عدّت فنيّة وأخرى حرمت من هذه الصفة، مستعينا بمفهوم الثقافة، كما عند قيرتز، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجيا الوصفية»[٤].

ويعرّف جرينبلات الشعريات الثقافية بأنها «دراسة الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات...، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثمّ نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه، ومن ثمّ تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعدّ أشكالا فنية بين الأشكال الأخرى ذات الصلة [٥] Contiguous».

أمّا التاريخانية الجديدة New Historicism التي كانت مصطلحا فاعلا وأثيرا في دراسات جرينبلات ذات يوم، فقد وصفها جرينبلات بأنها «كالإمبراطورية الرومانية العظيمة، تناقض باستمرار اسمها القائم بذاته»[٦]. ويشير جرينبلات إلى أن «معجم التراث الأمريكي يقدم معاني ثلاثة لمصطلح «التاريخانية»:

١- الاعتقاد بأنّ الممارسات تكون بالعمل في إطار التاريخ، حيث يتمكن المرء من العمل قليلا بغية التغيير.

٢- النظرية التي تقول بأنه يجب على الناقد التاريخي أن يتجنّب كل الأحكام القيمية في دراسته للفترات الزمنية الماضية أو الثقافات السالفة.

٣- تبجيل الماضي أو تبجيل العرف.

بيد أن معظم الكتابات الموصوفة بالتاريخانية، ومنها أعمالي بالتأكيد، تنصّب نفسها بعزم ضدّ كلّ هذه الافتراضات»[٧].

وتأسيسا على تصوّر جرينبلات للتاريخانية الجديدة فإننا نجد التاريخانيين «يهتمون ببعض التعبيرات الثقافية، مثل اتهامات العرافة، واليدويات الطبية، أو الملابس ليس بوصفها أدوات

نيئة ولكن بوصفها «مطهوة»، وكذلك الرمزي المعقد، والمفاصل المادية للخيالي والبنى الأيديولوجية للمجتمع التي تنتجها جميعا»[٨].

ويؤكد لوي منتروز Louis Montrose - الذي نظّر للتاريخانية الجديدة في عدد من الدراسات الجادة - أهمية القراءة الثقافية للنصوص في هذا المنهج الجديد بوصفها «اتجاها يدعو إلى الاهتمام بالظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية لإنتاج وإعادة إنتاج الأدب، والنتائج المترتبة على ذلك: فكتابة النصوص وقراءتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، تجري إعادة بنائها باعتبارها أشكالا من العمل الثقافي يحددها التاريخ وتحدده. ويعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى... تلك الارتباطات التي تشكل شبكات اجتماعية يجري داخلها تشكيل الذوات الفردية والبنى الجمعية بصورة متبادلة ودائمة»[٩].

تسعى القراءة الثقافية، إذن، إلى إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلاّ بإنجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسسة على فكرة الأيديولوجيا ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعية المختلفة. وهكذا، حسبما ينقل الغذامي عن الناقدة فوكس جينوفينس، فإنّ «الحكمة الجاهزة التي تقدمها الثقافة المؤسساتية حول الانتظام وحول معادلة الأسباب والنتائج والذاتي والموضوعي، كل ذلك لم يعد مقنعا. والكل يدرك أن مجموعة من العدميات تتحكم في عالمنا: عدم الجزم، وعدم اليقين وعدم الوضوح، مما أدّى إلى تهشيم حنيننا المطواع للإمساك بنظام الأشياء»[١٠].

وانطلاقا من معطيات التحليل الثقافي أو التاريخانية الجديدة فقد اهتمّ عدد من النقاد من مثل ميلر D.A.Miller، وكاترين جولفر Catharine Gallagher، وهيلاري سكور Hillary Schor، وهم من الولايات المتحدة الأميركية - اهتموا بتأويل النصوص الفيكتورية والإليزابيثية وقوانين الشغب Riot Acts في الغرب، حيث يتجلى الصراع دائما بين الطبقات الاجتماعية، ولا سيّما الطبقة الأرستقراطية المعروفة بملكيتها الأرض والطبقة البورجوازية المتطورة تجاريّا، فعندما يدرس الفاحص «علاقة بعض مسرحيات شكسبير التي بدأت تأخذ أشكالا جديدة، يجدها تشكل مظاهر لوجود أماكن المقاومة القوية، ولوجود مواقع انبثاق الطبقات الاجتماعية وسلطة الرهبان، وهي مظاهر لوجود التمايز الثقافي والسياسي والقومي»[١١].

إنّ حالة التصادم بين الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الغربية، كما تبدو في الدراسات الثقافية، تسهم دون شك في ولادة عددٍ من المفاهيم ذات المرجعيات والأشكال السلطوية،

كالصراع بين المركزي والهامشي (الأنا - الآخر)، والذكوري والأنثوي، ومفهوم خطاب السلطة، وآليات القمع السلطوي، وهيمنة الأنساق الثقافية... إلخ.

ويمكننا أن نستنتج من خلال صورة الصراع الطبقي التي ترصدها الدراسات الثقافية بشكل واعٍ أنّ «مفهوم الخطاب يرتبط إلى حدٍّ بعيد بـ «السلطة»، وبالمعنى نفسه الذي يشير فيه الخطاب إلى شكل أو صيغة ما للغة المنظمة اجتماعيا...»(١٢).

ولذلك فإن «السلطة في عمل فوكو M.Foucault تشكل قوة جوهرية تسيّر كل التجارب الإنسانية في الوقت الذي تتوق فيه إلى فكرة الهيمنة والحكم»(١٣). وهكذا «يمكن تحديد أفكار فوكو اللاحقة حول كيفية بناء الذات من خلال ضدّها الذي هو أجنبي أو ما يسمّى بـ«الآخر»، كما أنّ سلامة العقل تحدّد عبر العمل المؤسساتي ومن خلال تعريف الحماقة، مثلما أنّ الحرية تؤسس عن طريق السجن...»(١٤).

وبناءً على تصورات فوكو حول علاقة الخطاب بالسلطة «تعتقد كاترين بالسي Catherine Belsey أنّ الأسئلة الآتية ستكون مضمنة في أي تحليل تاريخاني للنصوص:

ما الصيغ التي كتبت بها هذه النصوص وما ظروفها؟

من أين جاءت، ومن يفحصها، ولمصلحة من؟

ما الافتراضات الموضوعية التي يمكن عرضها من خلال المعنى؟

ما المناقشات التي يمكن عرضها من خلال المعنى؟

ولإيجاد إجابات عن هذه الأسئلة، تكتب بالسي بأن نجعل الحاضر موصولا، وأن نمركز الحاضر في التاريخ، ونجعله قيد الصنع»(١٥).

وهذه الإجابة التي تموضعها بالسي هنا كان جرينبلات قد أشار إليها عندما قال: «يجب أن أضيف أنّه إذا كانت البويطيقا الثقافية واعية بوظيفتها كتفسير، فإنّ ذلك الوعي يمتد إلى تقبل استحالة إعادة بناء وإعادة دخول ثقافة القرن السادس عشر بصورة كاملة، واستحالة أن يترك الإنسان موقفه الخاص وراءه: فمن الواضح في كل موضع من هذا الكتاب أن الأسئلة التي أسألها لمادتي، بل طبيعة هذه المادّة ذاتها، هي أسئلة تحددها الأسئلة التي أسألها لنفسي»(١٦).

يهدف التحليل الثقافي، كما أشار منظروه، إلى مساءلة التراث والتاريخ وأعراف المؤسسات الثقافية والأنساق الثقافية مساءلة واعية بفعل الفحص القرائي Critique الذي يؤديه الناقد المختلف Dissident Critic، ومن ثمّ التأكيد على شكلية الإفرازات أو النتاجات الثقافية لهذه المؤسسات والاعتراف بعدم براءة شعاراتها وخطاباتها. ولتحقيق نوع من الاندماج أو العلاقة بين الأدب المكتوب في أي عصر، وخطاب المؤسسة الأيديولوجية، «يقترح الناقد سنفيلد Sinfield عددا من الاستراتيجيات التي يمكن أن يتبناها الناقد المختلف Dissident Critic لهذا الغرض:

١- **الرفض Rejection**: وهو رفض بسيط للنص الجميل، وخصوصا ما يتعلق بتضميناته الرجعية التي يمكن أن تكون مثيرة، إنها تستطيع أن ترجع بشكل سويّ الانتحالات غير المفندة...

٢- **التفسير Interpretation**: فالتفسير يملك المعاني المهيمنة عن طريق النقد الذي يوجّه بشكل عام النصوص الخرقاء: التي «تحلل» كذلك لتنتج المعاني المقبولة.. فهذه القراءة المحرفة هي، بالطبع، متاحة للناقد الاجتماعي.

٣- **الانحراف نحو الشكل(لانية) Deflect into form(alism)**: فالواحد يمكن أن يتجنب تماما مسألة رواية العلاقات الإنسانية المقدمة عن طريق النصّ ومن خلال تحويل الاهتمام من حقيقتها المفترضة إلى ميكانيزم تركيبها البنائي...

٤- **الانحراف نحو التاريخ Deflect into history**: فالتاريخ ينتج مسلكا جيدا بعيدا عن ارتباك النصّ... والنص الأدبي يمكن أن يفهم ليس بوصفه صيغة ذات امتياز في التأمل، وليس بوصفه بناء شكليا مميّزا. إنّها بشكل أولي، مشروع مبتكر ضمن النزوع المؤكد للتطبيقات (المؤسسات وأشكال الكتابة كمؤثر آني)، وفي إنتاج ترجمة للحقيقة التي تذاع كهدف وكشيء مقنع عند التزامن التاريخي المحدّد. ونتيجة لذلك، من ثمّ، فإنها صيغة معادة التوظيف - معادة الإنتاج في مصطلحات الممارسات النقدية الأخرى وفي الظروف التاريخية الأخرى»(١٧).

وأمّا فيما يتعلق بالفارق بين تطبيقات التاريخانية الجديدة وتطبيقات الشعريات الثقافية التي تحوّل إليها جرينبلات، فإنّه فارق ضئيل يكمن في أنّ «الشعريات الثقافية هي أكثر صلابة، حيث تشكل الثقافة فيها نظاما سحريا من الإشارات التي تكون تامة في ذاتها، وأنّ أي معتقد للواقع أو التاريخ يمثل أثراً لهذا النظام الإشاري، ويحدّد كليّة بوساطة التمثيلات والمجازات»(١٨).

على أي حال، فإنّ كلا من التاريخانية الجديدة والشعريات الثقافية «توضعان في إطار التحليل الذي يقرأ مصطلحات مثل «النص»، و«السياق»، و«الأدب»، و«التاريخ» بوصفها كلا مميّزا، وكلتاهما تعارضان التواريخ التي تكون مجردة من نسبها الاجتماعي»(١٩).

لقد سعت الدراسات الثقافية Cultural Studies منذ ظهور علاماتها الأولى في بداية الستينيات إلى فحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في بنى النصوص، وهو ما دعاه ريتشارد ويلسون Richard Wilson «تنصيص التاريخ». كما اهتمت هذه الدراسات في الآن نفسه باستجواب منظومة القيم والأعراف والمرجعيات السائدة في الثقافة الغربية، وقد توصلت بعد بحث عميق في إشكاليات الفكر الغربي إلى أنّ الثقافة، ذلك الكلّ المعقّد، تتأسس في سيرورتها النسقية على قانون الجذب والإقصاء. لذا فإنّ عملية الفهم لهذا القانون الضدّي تستوجب تفعيلا لملكة النشاط العقلي بفعل احتواء تاريخ الثقافة أو ثقافة التاريخ من قبل المحلل الثقافي، لكي يتسنى له كشف ممارسات الأنساق الثقافية ونقدها.

وانطلاقا من طروحات التحليل الثقافي وتصوّرات هذا المنهج لطبيعة العلاقة بين الخطاب والسلطة، فإن الدارس يذهب إلى أنّ العلاقة بين الخطاب الشعري في أدبنا العربي والسلطة التي ترعى هذا الخطاب لا تخضع، في كليتها، لمفهوم الهيمنة المطلقة للسلطة، بحيث يتحوّل الخطاب الشعري إلى خطاب شعاراتي يروّج للسلطة ويدّعم أركانها، كما هو الأمر في قصائد المديح والاعتذار. فالقراءة الثقافية الفاحصة للنصوص المدحية والاعتذارية تثبت بما لا يدع مجالاً للشك، أنّ الصيغ الجمالية التي تنظم فيها هذه القصائد ما هي إلا تشكيلات زخرفية خارجية وخادعة يتبناها الشاعر الفنان لكي يضمنها نقده لممارسات السلطة من جهة، وليقدم لنا صورة النسق المضاد الذي يرفض محاولات السلطة في جعله عبدا يوظف قدراته الإبداعية وأدواته الفكرية من أجل امتداحها وتزيين قبحياتها وتجاوزاتها.

ثانيا: الإجراء: قراءة ثقافية في اعتذاريات النابغة:

تشكل اعتذاريات النابغة الذبياني قضاء رحبا في إضمار الأنساق الثقافية، التي تكشف للمتلقي جوانب الصراع بين السلطة السياسية القائمة آنذاك وسلطة الشعر التي يمثلها الشاعر نفسه.

وقد أتاحت تجربة الشاعر من خلال التحولات التي مرّ بها في تعامله مع ملوك المناذرة في الحيرة والغساسنة - في بلاد الشام - أتاحت له إمكان الكشف عن العيوب النسقية للنظام الأيديولوجي في شكله القبلي وقتئذ، ولا سيما في النص الاعتذاري، الذي يوضح لنا حدود العلاقة بين النعمان بن المنذر والنابغة الذبياني.

توحي لنا لفظة الاعتذاريات، لأول وهلة، أنّ الشاعر كان مسكونا بهاجس الخوف من النعمان، مثلما تصور لنا مدى إحساسه بالذنب الذي اقترفه بحق السلطة، عبر تحوّله إلى غيرها أو نفوره منها وتقربه إلى غيرها بالمديح.

وعندما نتأمل جيداً الدلالة التي تحملها لفظة الاعتذار في اللغة، نجد أنّ الاعتذار لا يكون إلاّ عن خطأ أو جرم، يقول ابن منظور في مادة «عذر»: «العذر: الحجة التي يُعتذر بها، والجمع أعذار، ولي في هذا الأمر عذر، وعُذرى ومعذرة أي خروج من الذنب...، وتعذر: اعتذر واحتجّ لنفسه»[٢٠]. ويقول ابن رشيق في باب الاعتذار: «وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئا يحتاج منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك، وأوقعه فيها القضاء؛ فليذهب مذهبا لطيفا، وليقصد مقصدا عجيبا، وليعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلب رضاه، فإنّ إتيان المعتذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل خطأ، لا سيما مع الملوك وذوي السلطان، وحقه أن يلطف برهانه مدمجا في التضرع والدخول تحت عفو الملك، وإعادة النظر في الكشف عن كذب الناقل، ولا يعترف بما لم يجنه خوف تكذيب سلطانه أو رئيسه، ويحيل الكذب على الناقل والحاسد، فأما مع الإخوان فتلك طريقة أخرى»[٢١]. وإذا كان الاعتذار، كما يقول ابن رشيق،

قضاءً يقع الشاعر في أحابيله، فإن هذا يدفعنا إلى البحث عن علة وقوع النابغة في هذا القضاء. قيلت حول هذا الأمر روايات عدة أشهرها:

إنه «كان للنعمان نديم يقال له المنخّل اليشكري يتهم بالمتجرّدة (زوج النعمان)، ويظّن بولد النعمان منها أنهم منه، وكان المنخّل جميلاً، وكان النعمان قصيراً دميماً أبرش، فلمّا سمع المنخّل هذا الشعر قال للنعمان: ما يستطيع أن يقول مثل هذا الشعر إلاّ من قد جرّب! فوقر ذلك في نفسه، وبلغ النابغة ذلك، فخاف، فهرب إلى غسّان فصار فيهم وانقطع إلى عمرو بن الحرث الأصغر بن الحرث الغساني، وإلى أخيه النعمان بن الحرث فأقام النابغة فيهم فامتدحهم، فغمّ ذلك النعمان، وبلغه الذي قذف عنده باطل، فبعث إليه: إنك صرت إلى قوم قتلوا جدّي فأقمت فيهم تمدحهم، ولو كنت صرت إلى قومك لقد كان لك فيهم ممتنع وحصن، إن كنّا أردنا بك ما ظننت، وسأله أن يعود إليه فقال شعره الذي يعتذر فيه»[٢٢].

ولكن على الرغم من أنّ لفظة الاعتذار تدل على لحظتين أو موقفين هما الانقطاع عن السلطة والاتصال بها مرة أخرى لتحقيق حالة التصالح والوئام، فإنّ نص الاعتذاريات بعد القراءة الفاحصة يؤكد للمتلقي أن الاعتذار ما هو إلاّ أداة أو صيغة نسقية تتمّ على ثقافة عالية واعية عند الشاعر في توظيف اللغة الشعرية الجمالية لتمرير أفكاره وانتقاداته الخاصة، الأمر الذي يضع المتلقي أمام صورة جديد للنابغة غير تلك التي تصوره إنسانا هاربا وخائفا من بطش السلطة أو مواجهتها.

يقول النابغة في معلقته المشهورة مادحا النعمان بن المنذر، ومعتذرا إليه فيما وشى به بنو قُرَيع في أمر المتجرّدة[٢٣]:

فـلا لَعَمـرُ الذي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ
ومـا هُريقَ على الأنصابِ من جَسَدِ
والمؤمنِ العائذاتِ الطَّيْرَ يمسَحُها
رُكْبانُ مكّةَ بين الغَيْلِ والسَّعَدِ[٢٤]
مـا قلتُ من سَيّءٍ مما أُتيتَ به
إذاً فـلا رَفَعَتْ سَوطِي إليَّ يدي
إلاّ مقالة أقوام شَقيتُ بها
كانت مقالتُهم قَرْعاً على الكَبِدِ
أُنبِئْتُ أنّ أبا قابوسَ أوعَدَني
ولا قَرارَ على زَأْرٍ من الأسَدِ
مَهلاً فداءٌ لكَ الأقوامُ كُلُّهمُ
ومـا أُثمِّرُ من مالٍ ومن وَلَدِ

لا تقــــذِفَنّي بِـرُكْنٍ لا كِـــفـــاءَ لـه
وإن تَـأَثَّـفَـكَ الأعــــداءُ بـالـرِّفَـــــدِ[٢٥]
فـــمـــا الـفـــراتُ إذا هـبَّ الـريـاحُ لـه
تـرمـي غـــواربُـه الـعَـــبْـــرَيـنِ بـالـزَّبـدِ[٢٦]
يَـمُـــدُّهُ كُـلُّ وادٍ مُــتْــــرَعٍ لجِـبٍ
فـيـه رُكـامٌ مِـن الـيَـنْـبُـوتِ والخَـضَــدِ[٢٧]
يَظَـلُّ من خَـوْفِـه المـلاَّحُ مُـعْـتَـصِـمـاً
بـالخَـيْـزُرانـةِ بـعـدَ الأَيْـنِ والـنَّـجَـدِ
يـومـاً بـأجـودَ مـنـه سَـيْـبَ نـافـلـةٍ
ولا يَـحُـولُ عـطـاءُ الـيـومِ دُونَ غَـدِ
هـذا الـثَّـنَـاءُ فـإنْ تَـسْـمَـعْ بـه حَـسَـنـاً
فـلـم أُعَـرِّضْ - أبـيـتَ الـلَّـعْـنَ - بـالـصَّـفَـدِ[٢٨]
هـا إنَّ ذي عِـذرةٌ إلاّ تـكـنْ نَـفَـعَـتْ
فـإنَّ صـاحـبَـهـا مُـشـارِكُ الـنَّـكَـدِ

يشكل القسم «فلا لعمر الذي...» في هذه الأبيات علامة إشارية فاعلة تكشف بوساطتها حقيقة الصورة المسلكية لقطبي الصراع: النابغة والنعمان. فالنابغة يوظف صيغة القسم لكي يثبت أنّه ينتمي إلى منظومة أخلاقية ثقافية تفرض عليه الترفع عن القدح والكلام السيئ، وبذلك يتحول القسم إلى تعويذة يتحصن بها الشاعر/سلطة المعرفة ضد اتهامات السلطة السياسية، التي يمثلها شخص النعمان، وهذا يعني بالنتيجة نقدا مضمرا لسياسة النعمان، وكشفا للعيب الأخلاقي، من خلال استماع رمز السلطة إلى أقوال المغرضين والواشين وتصديقه لهم:

مـا قـلـتُ مِـن سَـيِّـئٍ ممـا أُتِـيـتَ بـه
إذاً فـلا رَفَـعَـتْ سَـوطي إلـيَّ يـدي
إلاّ مـقـالـةَ أقـوامٍ شَـقِـيـتُ بـهـا
كـانـت مـقـالـتُـهـم قَـرْعـاً عـلى الكَـبِـدِ

وبسبب إصغاء النسق السلطوي لمقالة الواشين/ الأقوام، الذي ينم عن حماقة يصبح عبرها النموذج السلطوي عاجزا عن توظيف قدرات العقل للميز بين الحقيقة والزيف - بسبب هذا الإصغاء تضحي صورة النعمان سالبة غير مأمونة الجانب في رؤية النابغة، ومقترنة بعاملي التهديد والوعيد.

ولذلك تأتي إشارة الشاعر «مهلا» بمنزلة الدعوة إلى التريث وتحكيم العقل والوقوف على الحقيقة بدلاً من التهور والطيش، كما أنها إشارة دالة إلى أنّ السلطة تنفي من معجمها

الإنسان «الفادي: الصادق في ولائه وانتمائه «فداءٌ لك الأقوام كلهم... وما أثمر من مال ومن ولد»، وتلجأ إلى استقطاب حاشية السوء التي توجهها أنّى شاءت، وترْفدها بأدوات التحريض بغية قمع الذات الشاعرة.

إنّ إدراك النابغة لأساليب السلطة السياسية وغاياتها يدفعه إلى بناء الذات، وإعلاء صوت الكلمة في وجه النعمان كما يتجلى لنا في قوله:

لا تقذِفَنِّي بِرُكْنٍ لا كِفاءَ له
وإن تأثّفكَ الأعداءُ بالرِّفَدِ

أُسست هذه الأبيات على ما أسماه عبد القادر الرباعي بـ «التشبيه الدائري»، وهو «المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف «ما» خاصة، وخاتمته إثبات بحرف «الباء» واسم التفضيل الذي على وزن «أفعل»، وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي - وهو المشبه به عادة - قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك»(٢٩).

وبناءً على هذا المفهوم للتشبيه الدائري، فإننا نجد النابغة يعترف بجود ممدوحه النعمان، ذلك الجود الذي يفوق الفرات نافلة وعطاء. بيد أنّ القراءة الثقافية الفاحصة تفرض علينا، لأول وهلة، ألا نسلّم بصدقية الجانب الجمالي/المدحي في هذا التشبيه، لأنّ شعرية المدح هنا تضمر في طياتها أنساقا مخاتلة تثبت صورة الصراع والعلاقة المتوترة بين الشاعر والنسق السلطوي، أي أنّ تبجيل السلطة ومدحها جاء غطاءً أو حيلةً مارسها النسق الشعري، محاولة منه في إقناع الممدوح بأنّه لم يزل وفياً وطامعاً في كرمه وعطائه.

فالتشبيه الدائري ينطوي في بنيته العميقة، وإن كان ظاهره مدحا، على مركزية الصراع التي أشرت إليها في هذه الدراسة بين نسقين: النسق الفكري/ النابغة، والنسق السلطوي/ النعمان.

وهكذا يمثل الفرات: صورة العطاء والقوة إشارة سيميائية تحيل إلى النعمان، في حين تسجم دلالة الرياح «إذا هبّ الرياح له...» مع معنى الشرّ الذي ينسجه فعل الوشاة لتشويه صورة النابغة عند النعمان. فهم - أي الوشاة - يحيكون الدسائس عند الملك، ويمدونه بالكلام الكاذب تماما، كما هي حال الأودية التي تمدّ الفرات وتقويه، وبالتالي فإن حركة الرياح والأودية هنا، في صفة القوة وشدة الصوت، وفي حالة اقتلاعها الينبوت والخضد /صورة الحياة وتحويله إلى ركام، فإنّ كل هذه التحولات تنسحب بكليتها على النابغة في موقفه من النعمان الذي اتخذ من الوشاة ساعدا قويّاً له.

وإذا ما أدركنا، بطبيعة الحال، مدى فهم النابغة لأساليب السلطة القمعية، فإننا نعي وقتئذ حقيقة القلق والخوف بالنسبة إلى النسق الشعري، الذي سرعان ما يشرع في إثارة الاحتمالات والتوقعات حول مصيره.

وتأسيسا على هذا، فإن عبارة «يظل من خوفه الملاح معتصما» في سياق التشبيه الدائري، تكوّن إشارة ثقافية فاعلة للدلالة على صراع القوى بين نموذجين متصادمين، ونسقين ثقافيين تحكمهما علاقة التوتر والانفعال، بحيث يصبح الملاح الخائف صورة إسقاطية أو قناعا للنابغة نفسه، الذي ما عاد واثقاً بممارسات السلطة السياسية، التي أضحت في واقع الحال أمرا حياتيا معيوشا لا يمكن للشاعر الفكاك منه.

لقد تجلت براعة الشاعر، في هذه الأبيات، من خلال توظيفه الجمالي/المدحي، ومن ثم في إضمار تمرده ومقصديته في فضح ممارسات المؤسسة السياسية الحاكمة في إطار هذا الجمالي. وبذلك يتحول النسق الشعري إلى مثقف مراوغ يمارس هو الآخر لعبة التمويه والخداع على النظام الذي يطارده ويؤرقه.

وبذلك يتحوّل الكرنفال المدحي، وفقاً لقانون المضمر النسقي، إلى أسلوب مهادن، وآلية ماكرة يخترعها الشاعر الفحل لكي يولّد في نفس الآخر/النعمان إحساسا بالعظمة وامتلاء الذات، وشعورا بالتفوق في مجال الكرم والعطاء على مصدر العطاء وجوهر الحقيقة في الاتساع «الفرات».

وقد عمد الشاعر إلى تزيين هذه الصفة وذلك الفعل المدحي في عقل ممدوحه عبر صيغة أفعل التفضيل «بأجود منه...». وهذه الصيغة تحدث، حقيقة، مكوّنا نسقيا خادعا يخدش، لأول وهلة، سمع المتلقي وتوقعاته، إذ إنّه من المعروف في الثقافة الإنسانية أن البحر/النهر يمثل رمزا للفيوضة والسعة والرهبة، وهو بفضل هذه الخاصية يصبح عصيّا على المشابهة والإحاطة والشمول. ولكننا نجد الشاعر يسعى إلى خداع خصمه/ ممدوحه من خلال قلب هذه البنية الثقافية الماثلة في وعي الإنسان حول المائية، هذا ما يتحصل فعلا عندما يمرر الشاعر حيلته على نسق السلطة، ويقنعه بأسلوب جمالي ساحر بأنه أجود من نهر الفرات في الكرم والعطاء.

وبعد أن يبالغ النابغة/الملاح الخبير بطرق السلطة وتجاريب الحياة في مدح الآخر «بأجود منه سيب نافلة»، نلحظه يوجّه بذكاء هذه المبالغة المدحيّة نحو تحقيق الغاية النفعيّة مستقبلا «ولا يحول عطاء اليوم دون غد».

ونستطيع أن نفهم ضمنا من خلال صورة الممدوح، في إطار التشبيه الدائري، أنّ الجملة المحورية/ الجملة الثقافية المهيمنة في هذا التشبيه تتمثل في قول الشاعر «ولا يحول عطاء اليوم دون غد»، وإن كان التشبيه يسير في ظاهر الأمر نحو إظهار تفوق الممدوح/النعمان في الكرم على غيره «نهر الفرات».

وبفعل هذه الجملة الثقافية يتمكن النسق الشعري من فرض ثقافة الطمع على الآخر، بحيث يصبح المديح/ الفعل القولي أداةً فاعلة وأساسية تهز الممدوح وتحفزه على العطاء،

وبالتالي يتحول المديح إلى سلعة كلامية لها أثرها الإيجابي في تجاوز مرحلة الخوف التي يعيشها الشاعر، وربما لها دورها وسياستها في خداع النسق السلطوي وتحويله من صورة السلب/ الغضب إلى صورة الإيجاب/الكرم.

وتؤدي الجملة الثقافية «ولا يحول عطاءُ اليوم دون غد» وظيفتها النسقية المخاتلة عندما يحاول النسق الشعري توجيه نظر الممدوح/النسق السلطوي، زمنياً، نحو المستقبل، انطلاقا من صورة العطاء الآني المقترن فعليا بحدث المديح النفعي، بحيث كلّما أجزل الممدوح في عطائه، كان الشاعر الفحل مماثلا في عطائه الفكري والشعري لعطاء الممدوح المادّي.

وتضمر عملية المقايضة بين النسقين الضدين في سيرورتها على هاته الشاكلة، ضربا من القصدية الواعية لجعل الآخر/الممدوح يستغرق في جوده الزمن الآني والمستقبلي، ويتجاوز في الوقت نفسه الزمن الماضوي، ذهنيا، وهو الزمن السلبي الذي يشي بصورة الصراع الحاد بين النسقين.

فالشاعر يجد في عطاء اليوم «ثروة السلطة» فرصة سانحة لطمس الماضي ومحو صورته في ذاكرة النعمان، وبذلك يتحوّل العطاء إلى غطاء تختفي وراءه تجاوزات الصوت الشعري وخروقاته. ويمضي الشاعر في تعزيز حضوره النسقي حينما يوجّه خطابه للآخر/ الممدوح قائلاً:

هذا الثنَاءُ فإن تَسْمَعْ به حَسَنا
فلم أُعَرِّضْ-أبيتَ اللعْنَ- بالصَّفَدِ

ففي هذا البيت إحالة مضمرة إلى تناظر النسقين بشكل نامٍ وفاعل، إذ تشير لفظة «هذا الثناء» إلى سلطة الشعر الدالة على مدى تبجح الشاعر بقيمة مدحه، في حين تفرض عبارة «أبيت اللعن» حضورها الثقافي السلطوي المقترن بشخصية الملك النعمان.

ويستأهل مفهوم الثناء في رؤية الشاعر حسن الإصغاء من قبل الآخر، أي أنّ الشاعر يستشعر في قرارة نفسه عظمة الذات، بحيث يحقق رتبة علوية سامية عندما يترك لممدوحه حريّة السماع أو عدمه «فإن تسمع به حسنا».

ويغدو حدث الثناء عند النسق الشعري مشروطا إلى درجة التحيين بصيرورة أو كينونة التلقي الإيجابي له، فإن أصغى النسق السلطوي إليه بإيجاب كان الأمر حسنا، وإلاّ فإنّ حالة عدم الاكتراث ستؤدي، إضمارا، إلى نتيجة سلبيّة لا تُحمد عقباها، يمكن أن تكون هجاء مقذعا وقدحا مرّا.

وإذا كانت عبارة «أبيت اللعن» تعني في دلالالتها الثقافية السطحية التحية التي كانوا يحيون بها الملوك، فإنّها في منظور القراءة الثقافية تشكل بعدا ثقافيا مهما في ضوء الصراع الحادث بين النابغة والنعمان. فهذه الصيغة «أبيت اللعن» تضيف فاعلية جديدة لمفهوم الثناء الذي ذكره

الشاعر في صدر البيت نفسه الذي وردت فيه صيغة التحية، إنّها تتضمن في جوانيتها طقسية دعائية متواشجة والمنظومة الدينية-الخلقية حسب ثقافة الشاعر. فإذا لم يصغ النسق السلطوي بإمعان وصدق إلى ثناء الشاعر، فإن هذا يشي بطريقة ما بأنه ينتوي الشرّ ويضمر الأذى للشاعر، وهذا الإضمار السالب في حيدودته يضحي فعلا ذميما تأباه أخلاق الملوك وعاداتهم، كما يضحي سلوكاً قمعياً يستحق صاحبه اللعنة.

وينضاف إلى ما تقدم، أنّ صيغة «أبيت اللعن» تعّد علامة نسقية توحي بطبيعة التراتب الطبقي hierarchy class في المجتمع الجاهلي، فهذه التحية خصيصة كلامية لا تقال إلاّ للملوك، لذا فإننا نلحظ النابغة يدور في فلك السلطة السياسية ويحاورها ببضاعته الفكرية، ويجيز لنفسه بأن يكون مؤهلا، من خلال أدواته الثقافية، لترسيخ القيم الثقافية التي يؤمن بها خدمة لمصالحه وهو يواجه النموذج السلطوي.

فالملك يملك في الحقيقة ثروة المال/ العطاء، في حين يملك النابغة ثروة الشعر، بيد أن النابغة يدرك جيدا حقيقة الفارق الجوهري بين الثروتين؛ إذ يوظف الملك ثروته في شراء فكر الشاعر، مديحه - منتجه الثقافي، ومن ثمّ تحويل هذا المنتج الثقافي إلى آلية نفعية غايتها الترويج الدعائي للمؤسسة الحاكمة.

ولأنّ صوت النص الشعري يعرف خبايا اللعبة السياسية بامتياز، فقد جعل منتجه الثقافي يتخذ ثلاثة أشكال رئيسة في هذه الأبيات: الأول شكلٌ مؤسس على ثقافة البوح بالطمع «ولا يحول عطاء اليوم دون غد»، والثاني شكل يظهر تعالي النسق الشعري وهو يحاول إقناع القطب الضدي بأنّ علّة الثناء في ثقافته تستند إلى معايير أخلاقية صرفة تبتعد عن الزيف المادي والنفعي «فلم أعرض -أبيت اللعن-بالصفد». وأما **الأخير**، فهو شكل يأخذ صيغة الاعتذار يحدده قول الشاعر:

> ها إنَّ ذي عِـــذرةٌ إلاّ تَـكُـنْ نَـفَعَت
> فـــإنَّ صـــاحِـــبَـــهـــا مُـــشـــارِكُ النَّكَد

وهذه الصيغة الاعتذارية التي يقدمها الشاعر بين يدي الملك النعمان، وإن كانت تفرض إيقاع التمايز النوعي في جانب القوة، ومن ثمّ حضور الاعتراف بالخطأ والشغب الذي ارتكبته الذات الشاعرة بحق الرمز السلطوي، فإن هذه الصيغة تبدو من وجهة نظر التحليل الثقافي غير بريئة.

فقد جاءت عذرة النابغة هنا ملازمة من جديد لثقافة المنفعة «إلاّ تكن نفعت»، أي أنّ الشاعر يؤكد بصورة إيحائية رامزة أنّ الغائية من مدحته الاعتذارية تقوم في جوهرها على خدمة مصلحته الذاتية لا مصلحة السلطة السياسية؛ وهو ينتظر بشوق ثمرة هذا المدح الاعتذاري النفعي ويرجو إيجابياته، إذ يسهم الفشل في تحقيق مثل هذا الهدف الغائي

فـــــارتـاع مـن صـوتِ كَـلاَّبٍ فـــبــــــاتَ لــــه
طَـوْعُ الـشَّــوامِـتِ مِـن خـــوفٍ ومـن صَــــرَدِ[٣١]
فَـــبـــثّـهُـنَّ عليــه واســـتــــمَّـــر بـــه
صُـــــمْـعُ الـكُـعُــــوبِ بـريـئـاتٍ مِـن الـحَـــرَدِ[٣٢]
وكـــان ضُــــمـــرانُ حـــــيـــثُ يُـوزِعُـــه
طَـعـنَ الُمـعـــارِكِ عـند الُمحْـــجَـرِ الـنَّـجُـــدِ[٣٣]
شَكَّ الـفَــــريـصــةَ بـالِمـدْرَى فـــأنْـفَـذَهـا
طَـعْـنَ الُمـبَــيـطِـرِ إذ يـشــفـــأي مـن الـعَـــضَـدِ[٣٤]
كـــأنّـه خـــارجـاً مـن جَـنْـبِ صَـــفْـحَـتِــــه
سَـــفُّـودُ شَـــرْبٍ نَـسُـوهُ عـنـد مُـــفـــتَــأَدِ
فـظـلَّ يـعـــجُـمُ أعـلـى الـرَّوْقِ مـنـقـــبـــضـــاً
فـي حــالـكِ الـلّـوْنِ صَـــدْقٍ غـــيــرِ ذي أوَدِ
لمـــا رأى واشِـقٌ إقــعــــاصَ صـــاحِـبِــه
ولا ســــبــيـلَ إلـى عَـــقـلٍ ولا قَـــوَدِ
قـــالـت لـه الـنـفـسُ: إنـي لا أرى طَـمَـــعَـــاً
وإنّ مـــولاكَ لـم يَـسْـلَـمْ ولـم يَـصِـــدِ

ترصد هذه القصة الشعرية حدث الصراع بين الثور والكلاّب بأسلوب إيحائي رامز، حيث يبدو الثور وحيداً خائفاً «على مستأنس وحد» وهو يواجه أعباء الحياة ونوائب الزمان. فقد بات الثور مبيت سوء وهو يعيش زمنه الليلي المطري «تزجي الشّمالُ عليه جامد البرد»، وفي إطار هذا الزمن السالب يقدّر للثور أنّ يقف مرعوباً أمام حقيقة الموت في ضوء صراعه مع الكلاب. ويبدع النابغة، حقاً، في وصف الحالة النفسية التي آل إليها الثور، وهو يتصدّى منفرداً للكلاب التي أصبحت تهاجمه من كل حدب وصوب.

ويشتد أوار المعركة بين الثور والكلاب إلى أن تحسم نتيجتها في النهاية لصالح الثور، الذي يقتل «ضمران» و يجعل من موته عبرة لغيره من الكلاب «لمّا رأى واشقٌ إقعاص صاحبه... قالت له النفس/ إني لا أرى طمعا».

تمثل هذه القصة التي يسردها صوت النصّ الشعري واقعة ثقافية لها أبعادها النسقية والوظيفية، بوصفها واقعة قائمة أو مؤسسة على الصراع. وعلى الرغم من أن أطراف الصراع في البنية القصية تنتمي إلى عالم الحيوان: الثور/ الكلاب؛ فإنّ الدارس الثقافي لا يؤمن بانفصام البعد الصراعي في هذه القصة برموزه وأنساقه عن البنية الصراعية الكبرى - صراع الإنسان/الدوني الشاعر مع الإنسان/الفوقي النعمان. فالثور الخائف هنا

هو قناع رمزي للنابغة نفسه، بينما يشكل الكلاّب وكلابه قناعا للنعمان وحاشيته. وإذا كان ذلك كذلك، فإنّ أحداث الصراع في القصة الحيوانية تكاد تكون مشابهة في مشهدها لأحداث الصراع الإنساني.

لقد أشرنا سابقا إلى الموقف السلبي الناقد الذي انتهجه النابغة وهو يعرّي خصومه الذين وشوا به عند الملك وسببوا له أرقا، لدرجة أنّ هذا النقد، كما جلّت لنا القراءة الثقافية، كان قد طال المؤسسة الحاكمة وعلى رأسها الملك النعمان.

إنّ ذلك الأرق الذي عاشه النابغة الشاعر، هاهو يعيشه قناعه/ الثور الآن عندما يرتاع من صوت الآخر /العدو «فارتاع من صوت كلاّب»، فيكون الصوت هنا تماما كأحاديث الوشاة وأصواتهم في حضرة الملك. ولذلك نلحظ القناع يستعدّ نفسيا ومعنويّا لمواجهة الخطر المنتظر، وقد بدا لنا معدّا إعدادا ثقافيا لمثل هذه الموقعة «واستمّر به صُمع الكعوب بريئات من الحرد». في حين تكون حركة القناع الآخر/الكلاّب فاعلة في دلالتها على مدى حرص السلطة/الكثرة على مطاردة الفرد الخارج عن منظومتها، ومن ثمّ مدى إضمارها الشرور والرغبة في إفناء الصوت الشعري المتمرّد «فبثهنّ عليه ... مطاردة، وكان ضمران: له من اسمه نصيب في إضمار الشر والموت».

لقد جعل النابغة في هذا الموتيف القصصي قناعه منتصرا، على الرغم من أنّ انتصار الثور على الكلاب في الشعر الجاهلي بشكل عام يكاد يكون نزيرا (انظر صورة الثور العامل والمنتصر دائماً في الصفحات التالية من الديوان: ص١٧-٢٠، ص٦٥ و٦٦، ص٢٠٣ و٢٠٤، ص٢١٥ و٢١٦). ولا غرابة في هذا بالنسبة إلى المحلل الثقافي الذي يرى أنّ صراع النابغة مع السلطة السياسية في النص الاعتذاري، إن كان بوحا أو إضمارا قناعا، يسهم في قلب البنية الضدية بحيث ينماز نسق الشعر عن نسق السياسة، وينتصر عليه في نهاية المطاف. فالسلطة التي يمثلها النعمان لم تألُ جهدا في محاربة الشاعر، واستقطاب الجماهير وتأليبها ضدّه، وقد تمكنت من تحقيق أهدافها الناجزة بفعل تسخير طاقة عبيدها/كلابها-الوشاة وتعبئتهم ثقافياً ضد الشاعر، الأمر الذي فرض على الشاعر أزمة نفسية تحمل تبعاتها بانفرادٍ تام. ولأن النابغة يعلم أنّ صراعه مع السلطة بات مسألة مصيرية تتعلق بالكينونة أو العدم، فقد قتل قناع الآخر أو ظلّه «طعن المعارك... طعن المبيطر» تخيلاً، إذ يعبّر هذا الطعن المتخيل عن هاجس حلمي لدى الشاعر بقتل رمز السلطة وأعوانه من الواشين يقظةً وواقعاً. وحسبنا أن نؤكد في ظل هذا الصراع اللامتوازن أنّ لجوء النابغة إلى فكرة القتل-الدم يتحوّل إلى فعل تدميري يؤدي إلى إفناء الآخر/السلطة وبعث مجد الذات، أي أن فكرة الدم تصبح في رؤية الشاعر قيمة تطهيرية ضرورية تخلصه من الدنس الذي ألصقته به السلطة، مثلما تسهم في تعزيز صورته القوية في النموذج العاقل نفسه الذي اتخذه النابغة شاهدا على هزيمة السلطة وخيانتها لأتباعها.

إنّ هزيمة الكلاّب في هذا المقطع النصّي تجسّد حلم النابغة بضرورة الانتصار على النسق المضاد، ووضع حدّ لكل محاولات هذا النسق للنيل من الشاعر. فانتصار الثور/ القناع، إذن، هو في حقيقته انتصار للنسق الشعري، مثلما هو تأكيد صريح على إمكان صنع التحولات وقلب التوقعات من قبل الشاعر.

وهذا ما يلمسه الدارس الثقافي بفعل الفحص الدلالي لهذين البيتين:

لما رأى واشقٌ إقعاص صاحبه ... ولا سبيل إلى عقلٍ ولا قَوَدِ

قالت له النفس: إني لا أرى طمعاً ... وإنّ مولاك لم يسلم ولم يصدِ

تكشف القراءة الثقافية لهذين البيتين، أنّ النابغة يعمد إلى فضح سلوك النسق الضدي رمزياً. فإذا كان «واشق» قد اكتشف في نهاية الصراع أنه مجرّد أداة في يد كلاّبه/ مولاه الذي لم ينقذ صاحبه «ضمران»، ولم يأخذ غرم ديته «ولا سبيل إلى عقلٍ ولا قود»، فإنّ هذه النتيجة تتسحب بحذافيرها على علاقة النعمان بالوشاة.

فالنابغة يؤكّد لمتلقيه حقيقة الزيف في عالم الآخر/ النعمان، حيث يهلك الآخرون/ الوشاة المقربون ويخذلون في سبيل بقاء المولى/السلطة. ولذلك فإن محاورة «واشق» لنفسه تشي، والحال هذه، بمرحلة الوعي لحيل السلطة وممارساتها الشريرة، كما أنها تمثل الصوت العاقل في لحظة وقوفه على آليات الهيمنة وأساليب الإغراء التي تفرضها السلطة المهيمنة على أتباعها من أجل تحقيق أهدافها «...إني لا أرى طمعاً».

لقد تمكن النابغة بفعل لغته الرمزية المراوغة، من تقديم صورة النموذج الإنساني البطل القادر على خلق مكوناته الثقافية في صراعه مع الآخر/النسق الفوقي، إذ بدا هذا النموذج قويّا يستطيع تحدّي الخصوم ومجاراتهم، ومن ثمّ يستطيع تعزيز قيم الحياة والانتصار لها بفعل دحض أدوات الشرّ والتدمير.

وثمة حكاية أخرى في معلقة النابغة تؤكد للدارس الثقافي مدى ثقة النسق الشعري بنفسه، وقدرته على ممارسة النقد اللاذع للسلطة. يقول النابغة:

احكُمْ كحُكْمِ فتاةِ الحيِّ إذ نظَرتْ ... إلى حَمامٍ شِراعٍ وارِدِ الثَّمَدِ (٣٥)

يَحُفُّهُ جانبا نيْقٍ وتُتْبِعُهُ ... مثلَ الزُّجاجةِ لم تُكْحَلْ من الرَّمَدِ

قالت: ألا ليتما هذا الحمامُ لنا ... إلى حَمامتِنا ونِصْفُهُ فَقَدِ

فـحـسَّـبـوه فـألْـفَـوْه كـمـا حَـسَـبَـتْ
تِـسـعـاً وتـسـعـينَ لم تَـنْـقُـصْ ولـم تَـزِدِ
فكمَّلَتْ مـائـةً فـيـهـا حـمـامَـتُـهـا
وأسـرعـتْ حِـسْـبـةً فـي ذلك العـدد

تتناص هذه الأبيات مع قصة زرقاء اليمامة، فقد حكي عن أبي عبيدة «أن زرقاء اليمامة، كانت من بقية طسْم وجَديس، وكانت ترى من مسيرة ثلاثة أيام، وكانت لها قطاة، ومرّ بها سِرْبٌ من قطا بين جبلين، فقالت: ليت هذا الحمام لنا ونصفه إلى حمامتنا، فيتمّ لنا مائة، فنظر فإذا هي كما قالت. وأرادت بالحمام القطا، وكان ستّاً وستين؛ يقال: إنها وقعت في شبكة صائد، فأخذها فعرف عددها»(٣٦).

وقال محمّد بن حبيب: «هي امرأة من جديس، يعني زرقاء، وكانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام، فلما قتلت جديس طسما خرج رجل من طسم إلى حسّان بن تُبّع، فاستجاشه ورغّبه في الغنائم، فجّهز إليهم جيشاً، فلما صاروا من جوّ على مسيرة ثلاث ليالٍ صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها ليلبّسوا عليها، فقالت يا قوم قد أتتكم الشجر، أو أتتكم حمير، فلم يصدّقوها، فقالت على مثال رجز:

أقـسـم بالله لقـد دبّ الشـجـر
أو حِـمْـيـرٌ قـد أخـذت شـيـئـاً يجـر

فلم يصدقوها، فقالت: أحلف بالله لقد أرى رجلاً، ينْهسُ كتفاً أو يخْصِفُ النعل فلم يصدقوها، ولم يستعدوا حتى صبّحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ زرقاء اليمامة فشقّ عينيها فإذا فيهما عروق سود من الإثمد، وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب...»(٣٧). ولذلك قالت العرب في أمثالها: «أبصر من زرقاء اليمامة»(٣٨)، وهو يضرب لمن يتسم ببعد النظر ونفاذ البصيرة في لحظة اشتداد الخطوب.

يوجه النابغة، بداية، خطاباً آمراً للنسق السلطوي يحضه فيه على أن يحذو حذو زرقاء اليمامة /فتاة الحيّ في الحكم. وهذا الخطاب المباشر الماثل في لفظة «احكم» يشير إلى كلام مضمر ومسكوت عنه فاجأنا الشاعر به بشكل مختزل، قبل أن يحوّل نظر المتلقي إلى قصة زرقاء اليمامة.

فالقصة، هنا، واقعة ثقافية تدلّ على قيمة النظرة الثاقبة للأمور «...إذ نظرت»، والاحتكام إلى التفكير المتأني الحكيم عوضاً عن التسرع «...وتتبعه مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد»، لكي تكون النتائج إيجابية ومطابقة لصورة الفكر الواعي «فكمّلت مائة فيها حمامتها ...».

فالحكم الذي يجده النسق الشعري في الحادثة التاريخية، التي يتخذها شاهداً ومثلاً على فاعلية بعد النظر في ثقافة السلطة/زرقاء اليمامة تاريخياً، يفقده آنياً ولا يجد له أثراً ملموساً أو ممارسة ناجعة في ثقافة السلطة التي تطارده.

وهذا ما يجعلنا نسلّم بأن الشاعر وظّف ثقافة التناص توظيفاً جمالياً؛ ليولّد أنساقاً متوارية خلف اللغة الجمالية تمكّنه، أوّلاً، من ممارسة التمويه والخداع على السلطة من خلال أسطرة الجمالي، ومن ثم استغلال تعلق السلطة وانشغالها بهذه الألفاظ الجمالية، بغرض تأسيس الذات البصيرة الناقدة التي تفضح عيوب السلطة المتهورة وتوجهها نحو أخلاقيات وسلوكيات غائبة عن ثقافتها.

هذا الكلام على الأنساق التي يضمرها الشاعر في بنية هذا المقطع، تحيلنا إليه الوقفة المتأملة عند دلالة التشبيه الوارد في مفتتح القصة:

احكم كحكم فتاةِ الحيّ إذ نظرت
إلى حمام شِراعٍ واردِ الثَّمدِ

يفرق لنا التشبيه، ضمناً، بين صورتين للحكم، صورة المشبّه (احكم: سلطة النعمان)، وصورة المشبه به (حكم فتاة الحي)، إذ إن النابغة يرى في حكم المشبه (سلطة النعمان) صورة مفارقة لحكم زرقاء اليمامة، فحكم المشبه قائم على التسلط والقمع وعدم القدرة على التمييز بين الزيف والحقيقة في تعامله مع الشاعر، وبالتالي نلحظ الصفات الدالة على تبصّر السلطة ونفاذ رؤيتها للأمور ومن ثم تعقّلها الصحيح في حالة فتاة الحي تنعدم كليّةً في ثقافة النعمان.

ولعل المفارقة الأهم التي يرصدها النابغة في هذه القصة، تتجلىّ في أن المشبه به (الأنثوي) ينماز في حكمه عن المشبه (الفحولي)، ويتحول إلى مثالٍ يحتذى بدلاً من أن تكون العملية عكسية.

وهذه المفارقة بين النموذجين السلطويين تعد، في رؤية النابغة، عيباً ثقافياً خارجاً عن جوهر العرف والعادة في المخيال الثقافي العربي. فالأنثوي يتحوّل بحكمته إلى نموذج فوق مثالي، لأنّه حرص على استملاك الجميل الذي يرمز إلى الأمن والطمأنينة والسلام (إلى حمامتنا)، كما أنه يتمنّى استقطاب هذا الرمزي والأسطوري الذي يرد ماء الحياة وتوحيده في إطار سلطته «ألا ليتما هذا الحمام لنا»، وهذه الرؤية الصائبة بالنسبة إلى الأنثوي تثير دهشة المجموع، لأنّها مطابقة للتوقع والواقع. وأما النسق الفحولي «نموذج النعمان»، فإنّه نموذج دوني مفارق للنموذج الأنثوي المثال، إذ إنّه لا يفكر إلاّ بالشّر والقمع وجذب الوشاة، ولذا بدا في نظر النسق الشعري مثالاً للنموذج السلطوي المضطرب حين تختلط الأمور، والنموذج الذي لا يملك الحكمة في الرأي، والكفاءة في استقطاب الإنساني الجميل.

لقد بينت القراءة الثقافية للنصّ الاعتذاري قدرة النابغة على خداع النعمان، فقد كان ينفذ من خلال التأطير الجمالي لاعتذارياته إلى تعرية الممارسات السالبة للنعمان. وتبدو ثقافة النابغة في القدرة على المراوغة والتمويه ونقد السلطة بشكل جليٍّ، عندما يلجأ إلى توظيف

التقانة الرمزية والقناعية، ليخلق منها أنساقاً مضمرة لا يمكن أن تظهر قيمتها وفاعليتها إلاّ بفعل القراءة الفاحصة للرموز والعلاقات الجدلية المتشابكة في بنية النص العميقة.

فالنابغة يحدثنا، مثلاً، عن قصة زرقاء اليمامة، وقصة الصراع بين الثور والكلاب بأسلوب ماتع وشائق بحيث يظن المتلقي، لأول وهلة، أن لا علاقة لهذا القصص الشعري بموضوع الحدث الاعتذاري. ولكن الشاعر بفطنته وذكائه يسخّر ثقافته العالية، وسلطته الفكرية، ولغته الشعرية الجميلة، من أجل بثّ الأنساق التي تتضمن موقفه من الآخر/النعمان، وهي أنساق، لا شك، أسهمت إسهاماً فاعلاً في إبراز قبحيات النعمان، وإظهار شخصية الشاعر النسقي الذي يصنع التحولات، ويظهر قدرة سلطة الفكر/ الشعر على الصمود أمام مؤامرات سلطة الحكم، وكشف جوانب الضعف والعيوب الثقافية فيها من خلال إنتاج القول الاعتذاري، وتقمص دور الإنسان الهارب، والخائف من جبروت السلطة واستعبادها.

ومن الاعتذاريات الموظّفة للأنساق المضمرة، هذه الاعتذارية التي يفتتحها النابغة بمقدمة طللية لم تعد تسبب له مشكلاً، نظراً للهمّ الحادث الذي بدأ يكتنف حياته.

يقول النابغة[٣٩]:

وقد حالَ هَمٌّ دونَ ذلك شاغِلٌ
مكانَ الشَّغافِ تبتغيه الأصابعُ
وعيدُ أبي قابوسَ في غيرِ كُنْهِهِ
أتاني ودُوني راكِسٌ فالضَّواجِعُ
فَبتُّ كأني ساوَرَتني ضئيلةٌ
منَ الرُّقْشِ في أنيابها السّمُّ ناقِعُ
يُسَهَّدُ من ليلِ التَّمامِ سليمُها
لحِلْيِ النّساءِ في يديه قَعاقعُ
تَناذَرها الرّاقون من سُوءِ سَمِّها
تُطلِّقُهُ طَوْراً وطوراً تُراجِعُ
أتاني-أبَيْتَ اللعْنَ- أنّك لُمْتَني
وتلك التي تَسْتَكُّ منها المسامِعُ
مقالةَ أنْ قد قلتَ سوفَ أنالُه
وذلك من تِلقاءِ مثلِكَ رائعُ

إنّ المقولة الرئيسة التي يودّ النسق الشعري إيصالها لمتلقيه، في ضوء صراعه مع السلطة، تكمن في محاولة الشاعر تشكيل صورة سالبة للنعمان، والتأكيد على زيف الاتهامات والافتراءات التي يطارد بها الشاعر.

فالتهديد الذي يمارسه النسق السلطوي يبدو، في رؤية النابغة، زائفاً غير حقيقي «وعيد أبي قابوس في غير كنهه»، وهو - أي التهديد - يشكل داءً بالنسبة إلى الشاعر يشغله عمن سواه كذكر الصبابة والبكاء على الديار، كما أنّه يلاحق الشاعر على الرغم من تحصّنه في المكان الصعب «أتاني ودوني راكسٌ فالضواجعُ».

ولا شك في أنّ اختفاء الشاعر وتخيره للمكان الصعب ينمّ على وعي مضمر لديه بخطورة السلطة وسلبية ممارساتها، ولذلك فقد حاول بأسلوب واعٍ أيضاً تحدّي قوة السلطة، باختلاق قوة المكان التي تحميه من بطش النعمان «ودوني راكسٌ فالضّواجعُ».

ويعمد النابغة إلى تصوير فداحة الصراع بينه وبين النعمان في هذه الأبيات، من خلال تفريده «الأنا» «فبتُّ» وهي تواجه عذاباتها منفردة دون نصير. وفي إطار هذا التوصيف للشقاء الإنساني، نجد الشاعر حريصاً على كشف مساوئ الآخر عبر اللجوء إلى تقنية القناع، كما يبدو في قوله:

فَبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ ... مِنَ الرُّقْشِ في أنيابها السّمُّ ناقعُ

يُسهّدُ منْ ليلِ التّمامِ سليمُها ... لحلْي النّساءِ في يديه قَعاقعُ

تَناذَرها الرّاقونَ منْ سوءِ سَمّها ... تُطلّقه طوراً وطوراً تُراجعُ

يتحول النسق المضاد في رؤية النابغة إلى قناع يضمر الشر للشاعر ويحرص على قتله، وقد بدا لنا هذا القناع/الحيّة محمّلاً بالمضمرات النّسقية التي تجلّي للمتلقي حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر في صراعه مع النعمان.

ويصبح القناع/الحية علامة ثقافية مهمّة يستمد الشاعر دلالاتها من الذاكرة الجمعية والمخيالية للإنسان الجاهلي، إذ يشبه الشاعر مكابدته لإيذاء السلطة «فبت كأني ساورتني ضئيلة» بالشخص السليم/الملدوغ، الذي ينتشر السمّ في جسده ويذيقه ألواناً من العذاب، من دون أن يتمكن من الحصول على الراحة أو الركون إلى النوم خوفاً من الموت.

وقد عبّر النابغة عن هذا المعنى بوضوح من خلال قوله:

لحلي النّساءِ في يديه قَعاقعُ ... يُسهّدُ من ليلِ التّمامِ سليمُها

فعندما يُلدغ السليم، في العرف الجاهلي، تقام له شعيرة طقسية تتمثل باجتماع الناس حوله وهم يقرعون عنده الحلي حتى لا ينام فيموت، وكأن هذا الحضور الجمعي يدل بالفعل، على قيمة الحياة في نظر الإنسان الجاهلي، ولذلك سمّوا الملدوغ في ثقافتهم سليماً أملاً منهم في أن يخرج من حادثة السمّ سليماً معافى.

والمنحى الأسلوبي الذي يمكن للدارس الثقافي أن يلحظه في اعتذاريات النابغة بشكل عام، يتمثل في أن الشاعر يحرص دائماً على إضفاء صفة التشيؤ على قناعة الضدي. فظهورات الآخر/السلطة تُؤَسّس على فكرة القناع السلبي في الثقافة الإنسانية الذي يحيل إلى الموت، بحيث يتمكن الشاعر بفعل توظيف تقنية القناع من كشف القيم السالبة في ثقافة السلطة.

وانسجاماً مع هذا التصور، يمكننا الجزم بأن كلّ الصفات السلبية التي أضفاها النابغة على قناعه المستعار، هي في حدّ ذاتها إشارات نسقية مضمرة ترتد ضمناً إلى السلطة نفسها، التي يصطرع معها الشاعر.

فالنعمان، كما يرمز القناع، يتحول إلى حيّة رقشاء تضمر في باطنها السمّ والموت بصورة ثابتة ومؤكدة «من الرّقش في أنيابها السمّ ناقع»، أي أنّ النعمان في طبعه نزّاع إلى زرع الشرور، وإثارة الخوف والحذر في نفس الشاعر لكي يظل قلقاً هلعاً لا يستقر على حال «يُسهّد من ليل التّمام سليمُها».

ومن اللافت للنظر في هذه الأبيات أن حركة الشر في ثقافة السلطة، كما تتمرأى للنابغة، لها امتداداتها التي تتجاوز في فاعليتها النسق الشعري إلى غيره من الناس أيضاً. فهاهم الراقوان الحاذقون لا يأمنون جانب هذه الحية/ القناع، ولذلك فهم ينذرون بعضهم بعضاً من سوء سمها.

فهذه الأنساق السالبة التي تتوارى خلف تقنية القناع تميط اللثام، والحال هذه، عن صورة سوداوية قمعية للنعمان ليس في رؤية النابغة فحسب، وإنّما في رؤية المجموع الإنساني «الراقون، والمتجمعون حول السليم/الملدوغ».

ونستطيع أن نستنتج من خلال هذه الإضمارات النسقية في إطار الأقنعة المتعددة والمنمذجة للسلطة في قصائد الاعتذاريات، أنّ شخصية النّعمان في الذهنية العربية تعميماً وفي هاته القصائد تخصيصاً مقترنة بالسلب والظلم والسوء... «من سوء سمّها»، ولصيقة بثقافة القتل والدّم لأنها تستشعر في قرارة ذاتها خطورة الشعر الذي يتأبى أحياناً عن الولاء ويشق في أحايين كثيرة عصا الطاعة، بإعلانه التمرد والعصيان والتخفي في أمكنة يعسر على السلطة إتيانها.

وبعد أسلوب التعريض والتجريح الذي مارسه الشاعر بحق السلطة في لعبة القناع، فإننا نلحظ مسار النصّ يتجه في لغته وجهة نظر أخرى، تقترب من معنى المهادنة من خلال مخاطبة الآخر السلطوي والتبرؤ لديه من الاتهام بفعل القسم، يقول النابغة:

أتاني - أبيت اللعن - أنك لمتني
وتلك التي تَسْتَكُّ منها المسامعُ
مَقالة أن قد قُلتَ سوف أناله
وذلك من تِلقاءِ مثلكَ رائعُ

لعمري وما عمري عليّ بهيّن
لقد نطقت بُطلاً عليّ الأقارعُ
أقارعُ عوفٍ لا أحاولُ غيرَها
وُجُوهُ قُرودٍ تبتغي من تُجادعُ[٤٠]
أتاك امرؤٌ مُستبطنٌ ليَ بِغْضَةً
لهُ من عَدُوٍّ مثلَ ذلك شافعُ
أتاك بقولٍ هَلْهَلِ النَّسجِ كاذبٍ
ولم يأتِ بالحقّ الذي هو ناصعُ
أتاك بقولٍ لم أكنْ لأقولَهُ
ولو كُبِّلَتْ في ساعديَّ الجوامعُ[٤١].

تبرز هذه الأبيات في ظاهرها، صورة النابغة وهو يتودّد للسلطة ويتذلّل لها بعد أن أشبعها قدحاً وذمّاً بفعل الأنساق الثقافية المضمرة في بنية القناع.

أمّا القراءة الثقافية الفاحصة لهذه الأبيات، فإنّها تبين لنا أن هذا التودّد والاستعطاف ما هو إلاّ حيلة ماكرة، يحاول النابغة أن يتذرع بها للسلطة من خلال إنتاج لغة شعرية جميلة ومهذبة.

تتوزع لغة الأبيات، أسلوبياً، بين حدثين فعليين هما: أتاني/ النسق الشعري وأتاك/النسق السلطوي. ويدلّ هذان الفعلان بوضوح على دراية النابغة التامة بما يقوله النعمان عنه «أنك لمتني... مقالة أن قد قلت سوف أناله...» وأن أخبار الملك تأتيه وإن نأت بينهما المسافات. كما أن النابغة، كما يوحي الفعل الثاني، يبدو على علم تام بما يدور في بلاط السلطة من أكاذيب ووشايات كما يشي تِكرار الفعل «أتاك». لذا، فإن كلّا الفعلين يعكسان بصورة ما تآمر السلطة مع الواشين على الإيقاع بالشاعر والانتقام منه.

وإذا كانت السلطة تسمح لنفسها باحتضان مثل هؤلاء الكاذبين «أتاك بقول هلهل النسج كاذب..أتاك بقول لم أكن أقوله»، فإنها تبدو، والحال هذه، غير بريئة في نظر النابغة؛ فهي سلطة تحبّ الدجل والكذب، وتبني رؤاها ومواقفها تجاه الشاعر على تلفيقات غير ممحصّة، مما يثير استهجان الشاعر واستغرابه «وذلك من تلقاء نفسك رائع».

ولكي يدحض النابغة حجج السلطة وحاشيتها، فإننا نجده في جلّ اعتذرياته يلجأ إلى توظيف القسم، وإظهار شخصيّة الحاجّ الذي لا يكذب.

حلفتُ فلم أتركْ لنفسك ريبةً
وهل يأثمنْ ذو إمّةٍ وهو طائعُ

إنّ أسلوب القسم ينمّ في الحقيقة على ثقافة مميزة لدى النابغة في محاولته كشف عيوب السلطة، فهو يقسم للسلطة أيماناً مغلظة بأنه بريءٌ مما يقال فيه ويحاك ضده، في حين أن

السلطة تبدي ريبتها وشكّها في صدق الشاعر. بينما نلحظها أي السلطة تتقبل الآخرين/الوشاة وتصدّق أقوالهم دونما إشارة إلى حضّهم على القسم:

فإن كنتُ لا ذو الضِّغْنِ عنّي مكذَّبٌ
ولا حَلِفي على البراءة نافعُ
ولا أنا مأمونٌ بشيء أقوله
وأنت بأمرٍ لا محالة واقعُ

ويتضح للدارس الثقافي، إذن، أنّ القسم في الاعتذارية هو علامة ثقافية مضمرة تؤكّد حذر السلطة وخوفها من سلطة الشعر. وبهذا يمكننا أن نذهب إلى أن القسم في اعتذاريات النابغة لا يحمل دلالة الضعف والذلّ في شخصية الشاعر، وإنّما هو دليلٌ بيّنٌ على صورة الخوف الذي بدأ يسيطر على السلطة، وبأن الشاعر يشكل خطراً فعلياً يجب اجتثاثه مهما كانت أيمانه ومسوغاته.

وهكذا يقف متلقي الاعتذاريات أمام حالة من الاتّهام المتبادل بين سلطتين: تسعى **الأولى**/الشعرية إلى المراوغة والإضمار وهي تفضح ممارسات السلطة السياسية، **والثانية** تحاول الفتك بالنابغة لأنه في تصورها يملك الأداة الثقافية التي تسبب لها القلق والإرباك.

ولأن الشاعر يعتقد في قرارة نفسه أنّ سلطة النعمان لا تأتمنه على شيء «ولا أنا مأمونٌ بشيء أقوله»، مثلما هي مكذبة وشاكّة فيه، على الرغم من أيمانه المغلظّة لها ببراءته «ولا حلفي على البراءة نافع»، فإنّ القراءة الثقافية لهاته الاعتذارية تقدّم لنا مضمراً نسقياً جديداً ظاهره الاعتراف بقدرة السلطة على الإمساك بالخصم، وباطنه نقد فاضح لجانب الظلم الاجتماعي الذي تنتهجه السلطة في سياستها.

يقول النابغة(٤٢):

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي
وإن خِلْتُ أنّ المنتأى عنك واسعُ
خَطاطِيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتينةٍ
تَمُدُّ بها أيدٍ إليك نَوازِعُ(٤٣)
أتُوعِدُ عبداً لم يَخُنْكَ أمانةً
وتترك عبداً ظالماً وهو ضالعُ!
وأنتَ ربيعٌ يُنعشُ الناسَ سَيْبُهُ
وسيفٌ أُعيرَتْه المنيّةُ قاطعُ(٤٤)
أبى اللهُ إلاّ عَدْلَهُ ووفاءَهُ
فلا النُّكرُ معروفٌ ولا العُرْفُ ضائعُ

وتُسقَى إذا ما شئْتَ غيرَ مُصرَّدٍ
بزوراءَ في حافاتها المِسْكُ كانعُ(٤٥).

يتوارى النابغة، كما هي حاله في الاعتذاريات، خلف الجمالي والمدحي، لكي يتيح لنفسه المجال في عرض قبحيات السلطة وكشف مخططاتها. فهو يحاول أن يضخم السلطة، ويجعلها تشعر بالنشوة والامتلاء وهي تسمع صوت النسق الشعري يرضخ لقوتها، ويعترف بحقيقة شمولها الزمان والمكان «فإنك كالليل الذي هو مدركي». لا يشكل الليل عند النابغة زمناً فيزيائياً عادياً أو آنياً، وإنّما هو زمن نفسّي مفعمٌ بالقلق إزاء نوايا السلطة. ونستطيع أن نفهم من هذا الإدراك الواعي لليل السلطة، أن الشاعر كان يعدّ نفسه إعداداً جيداً خشية أن يقع فريسة لها. فهو حاول ذات مرة أن يشعر ذاته أو أن يتصور بأن السلطة ستعجز عن إدراكه، نظراً لبعد المكان أو عمقه «وإن خلت أن المنتأى عنك واسع...خطاطيف حجن في حبال متينة...». فالسلطة، إذن، تتحول في رؤية النابغة إلى ليل لا يجلب سوى الظلمة والظلام والدمار، وهو تشبيه سالبٌ للسلطة يتنافى والمفهومَ الأخلاقي الذي يجب على السلطة أن تسلكه في تعاملها مع الشاعر. ولذلك كان هذا السلوك السلبي للسلطة، سبباً في إثارة الاستفهام المشوب بنبرة الاستهجان والتعجب، إذ إنّ السلطة تتوعّد الشاعر المخلص لها أو المادح لها وتلاحقه من مكان إلى آخر فيصبح المدّاح هامشياً، بينما تحتوي السلطة الإنسان الظالم وتتجاوز عن هفوته فيصبح مركزياً قيمياً في ثقافتها.

إنّ موقف السلطة هذا يؤدي إلى إحساس الشاعر بالمفارقة العجيبة، عندما يرى السلطة تؤسس لحالة الطبقية وصورة الظلم الاجتماعي وثقافة الاتهام الكاذب. فكيف ترضى السلطة، والحال كذلك، لنفسها أن تكون على مثل هذه الهيئة من التناقض، وهي في عيون الناس وفي عين الشاعر أيضاً قادرة على الجمع بين إغاثة الناس «وأنت ربيع ينعش الناس...» ونصرة الحق وحماية الفرد والمجتمع، وتوفير أسباب الطمأنينة والأمن لهما «وسيف أعيرته المنية قاطع».

إنّ النابغة في هذا النّص يؤسس رفضاً كلّياً لثقافة الوعيد وأعراف الظلم والقهر في عالم السلطة، فهي سلطة قاصرة تشدّ على يد الظالم وتستقطبه، في حين أنها تحرق كلّ من يحاول نقدها بنارها. ولذلك فإن مفهوم العدل الحقيقي، كما يراه الشاعر، لا يتحصّل إلاّ في شريعة السماء، أمّا شريعة السلطة فإنها سرعان ما تقلب الموازين وتفسد جوهر الأشياء، بحيث يضحي النكر معروفاً والعرف منكراً. ومن البدهي، ما دام هذا فعل السلطة، أن يعلن الشاعر إباءه ورفضه للخضوع وقبول المذلّة، وهو رفضٌ صريح مرتبط بمشيئة الذات لا بمشيئة الآخر «وتسقى إذا ما شئت غير مصرّدٍ».

وانطلاقاً من القراءة الثقافية لبنية النص الاعتذاري، يتبين لنا أنّ البناء الأسلوبي للاعتذارية يطرح على الأغلب الأعم الموضوعات التالية: الطلل، والقصص، والقسم، والاعتذار، والمدح، وإن كانت بعض الاعتذاريات تخلو من المقدمة الطللية. وحسبما ترى القراءة الثقافية، فإن هاته الموضوعات تتضافر فيما بينها لتؤلف أنساقاً مخاتلة يضمرها الشاعر للنيل من السلطة. وهذا ما يجعلنا نشعر بأنّ الاعتذارية ليست في حقيقة الأمر صورة لخوف الشاعر الذي يقدم مدائحه قرباناً للتخلص من الآثام التي ارتكبها بحق السلطة، بل هي أسلوبٌ فني واعٍ يوظفه الشاعر وفقاً لإمكاناته اللغوية والبلاغية قصد إدانة السلطة وإبراز قبحياتها.

ومن الاعتذاريات التي تخلو بدايتها من موتيف الطلل، ومن ثمّ تتنامى في بنيتها المضمرات النسقية، قول النابغة في مدح النعمان والاعتذار إليه(46):

أتاني -أبيتَ اللعنَ- أنَّك لُمتَني
وتلك التي أهْتمُّ منها وأنْصَبُ
فبتُّ كأنّ العائدات فَرَشْنَني
هَراساً به يُعلى فراشي ويُقشَبُ(47)
حَلَفْتُ فلم أترك لنفسك ريبةً
وليس وراء الله للمرء مَذْهَبُ
لئن كُنتَ قد بُلِّغْتَ عني خِيانةً
لَمُبْلِغُكَ الواشي أغَشُّ وأكْذَبُ
ولكنني كنتُ امرأً ليَ جانِبٌ
من الأرض فيه مُستَرادٌ ومَذهَبُ
ملوكٌ وإخوانٌ إذا ما أتيتُهم
أُحَكَّمُ في أموالهم وأقَرَّبُ
كفِعلِكَ في قومٍ أراكَ اصطنعْتَهم
فلم تَرَهُمْ في شُكرِ ذلك أذنبوا
فلا تتركنّي بالوعيد كأنّني
إلى الناس مَطْليٌّ به القارُ أجْرَبُ
ألم ترَ أنّ اللهَ أعطاكَ سَورةً
ترى كُلَّ مَلْكٍ دونها يتذبذبُ
بأنّكَ شمسٌ والملوكُ كواكبٌ
إذا طَلَعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

ولستَ بمُسْتبقٍ أخاً لا تَلُمُّهُ
على شَعَثٍ، أيُّ الرِّجالِ المهَذَّبُ؟(٤٨)
فإنْ أكُ مظلوماً فَعبدٌ ظلمْتهُ
وإن تكُ ذا عُتبى فمثْلُكَ يُعتِبُ

تتكون هذه الاعتذارية من العنوانات الرئيسة التالية: الألم والقسم والمدح. ونلحظ في صورة الألم أنّ الشاعر يراقب باهتمام ما يصدر في بلاط السلطة من قول ووشايات، وهو بهذا يريد أنْ يشعرنا بمدى اهتمام السلطة به، كأنه أصبح الشغل الشاغلَ لها. فالنابغة يتلقى لوم السلطة له، ويعترف صراحاً بأن هذا اللوم يقضُّ مضجعه ويسبب له المشقة والعناء «وتلك التي أهتّم منها وأنصب...، فبت كأن العائدات فرشنني هراساً..».

ولكي يتخلص الشاعر من ألم السلطة، فإنّه سرعان ما يلجأ إلى استحضار صيغة القسم، الذي يشكل تكرارُه في الاعتذاريات ظاهرة أسلوبية دالّة ولافتة للانتباه، وهو بهذا القسم يسعى إلى دحض ادّعاءات السلطة وإبطال شكوكها فيه، ومن ثمّ اتهام حاشية الملك بالغش والكذب «لمبلغك الواشي أغش وأكذب». ويبدو لنا من خلال صيغة القسم في الاعتذاريات أنّ النابغة يتعامل مع السلطة وحاشيتها بوصفهما كُلّاً واحداً؛ فالوشاة يمارسون الغش والكذب على السلطة، وهذه الأخيرة تمارس غضبها وسطوتها على الشاعر، وتموضعه بوصفه هدفاً مثيراً للشغب يستأهل القمع والاستئصال.

وتقتضي القراءة الثقافية في هذا النص الوقوف مليّاً عند البيت الرابع الذي يقول:

لئنْ كُنتَ قد بُلغتَ عنّي خيانةً
لَمُبلغُكَ الواشي أغشُّ وأكذبُ

فالخيانة المشار إليها هنا تمثل حدثاً فعليّاً يحفزُ الوشاة على نقلها إلى السلطة، خصوصاً إذا ما أخذنا في الحسبان مرحلة تحوّل النابغة إلى الغساسنة. فمن حقّ السلطة وكذلك حاشيتها أن يسمّوا هذا التحوّل خيانةً، لا بل إن الشاعر نفسه يعرفُ أنّ هذا التحوّل هو بطبيعة الحال انقلاب على السلطة واستبدال بها سلطة أخرى معادية، ولكنه - أي الشاعر، وكما هو ديدنه في النص الاعتذاري - يلجأ إلى تحوير هذه المسميّات وتلك الاتهامات بأسلوب مخاتل بحيث تقدّم الخيانة في ثوب جديد أو في إطار مكوّن ثقافيٍّ جديد.

أمّا مسوّغات الخيانة كما تبدو في ثقافة النابغة، فهي تتجلّى في قوله:

ولكنني كنتُ امرأً لي جانبٌ
من الأرض فيه مُستَرادٌ ومَذهبُ
ملوكٌ وإخوانٌ إذا ما أتيتُهم
أحكَّمُ في أموالهم وأقرّبُ

كَفعلكَ في قومٍ أراكَ اصطنعتَهم
فلم ترَهمْ في شُكرِ ذلكَ أذنبوا

يحاول النابغة في هذه الأبيات أن يخدع السلطة، عبر توجيه لفظة الخيانة وإعطائها مفهوماً آخر غير المتداول في ثقافة السلطة. فهو، كما يقول، رجل يتمتع بالمكانة والتمكّن معاً، كما أنّه نديمٌ للملوك وموضع ثقة بالنسبة إليهم «أحكّم في أموالهم وأقرّبُ»، وهو بهذا الفعل في علاقته بالغسانيين يشبه النعمان في علاقته بمن يحسن إليهم ويرضى عنهم.

إنّ هذا المعنى المتحصّل على المستوى القرائي الأوّلي، يحمل في جوانيته أنساقاً مضمرة تسمح بانزياحه عن المعنى الإيجابي المراد، وتجعله أقرب إلى حقيقة الشاعر المتمرد الخائن.

فهذه الأبيات تؤكد تحوّل الشاعر من حالة الهامشية في عهد النعمان إلى حالة المركزية في سلطة الغسانيين، ومن الطبيعي، إذن، أن يتبع هذا التحوّل تحول في الولاء والانتماء.

إنّ المركزية الجديدة التي بات النابغة يحسّ وجوده فيها «أحكم في أموالهم...»، تجعله يفرّق بين ممارسة سلطة مطاردة أو نافية له/ سلطة النعمان، وسلطة أخرى تحتضنه وتحفظ مكانته. وما من شك في أنّ هذه المفارقة كفيلة بإيجاد صوت شعريّ فاعل يخون السلطة التي تقمعه وترهبه، وفي المقابل يصطفي السلطة التي تؤويه وتنتصر له دوماً، من دون أن يرى في ذلك غضاضة أو ذنباً.

ولهذا، فإنّنا نلحظ أن مركزية الشاعر قد أهلته لأن يكون مشابهاً أو مكافئاً للنعمان في الفعل، «كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم..»، الأمر الذي أدّى بالنابغة إلى رفع صوته في وجه السلطة، من خلال نهيها وإنذارها بضرورة التخلّي عن لغة التهديد التي تسيء إلى الشاعر وتعزله في النهاية عن المجتمع.

وما دامت السلطة تملك حقّاً منزلة رفيعة تتلاشى أمامها كل السلطات الأخرى، فإنها حرية، كما تدلنا القراءة الثقافية، بالصبر على هفوات أفرادها والتجاوز عنها لكي تضمن استمرارية في إيجابية العلاقة:

ولستَ بمُستبقٍ أخاً لا تلُمّهُ
على شعثٍ، أيّ الرّجالِ المهذّبُ؟

ولا غرو في أنّ خطاب النابغة الموجه إلى السلطة في هذا البيت، يتّسم بالتمويه والمراوغة، وإن تلبّس لبوس النصيحة. فهو خطاب يحثّ السلطة على التقليل من تشدّدها في محاسبة الفساد، بحجّة أنّ الإنسان لا يخلو من الخصال السيئة، وأن الركون إلى العقاب سيفضي لا محالة إلى انتفاء مفهوم الأخوة في علاقة الفرد بالسلطة، وهو ما يشكل في نهاية الأمر تهديداً بالثورة على السلطة أو التحوّل عنها، إن لم تسكت السلطة عن فساد الفرد/الشاعر وأخطائه.

إنّ النصح الذي يقدمه الشاعر للسلطة يعبر عن حضور الصوت الذي ينبه السلطة على أخطائها وهمجيتها وهي تسوس الناس، لأنّ هذه السياسة الماثلة في إقصاء الرعية واتباع أساليب القمع والنفي قمينة بإثارة حفيظة هؤلاء، ومنهم الشاعر بطبيعة الحال، بوصفه فرداً عاملاً ومؤثراً في حياة السلطة، وبوصفه ممثلاً للصوت الثقافي الجمعي وهمومه بحكم تواصله المعرفي مع الناس. وليس من شك في أن هذا النّصح يأتي بمنزلة الشرارة المنذرة بالثورة الممكنة ضد السلطة، لا سيما أن الاستفهام في قول الشاعر «أيّ الرجال المهّذبُ» يجسد الحقيقة التي تذهب إلى أنّ السلطة لا يمكنها صناعة النموذج الإنساني المهذّب، وفقاً لمنطق العنف وثقافة القوة. فهذا النموذج المبتغى لن ينوجد فعلاً إنْ لم تكن هنالك إرادة جماهيرية تخلص للسلطة بعد أن تشعر بوجودها الملموس والمؤثر. ولذلك جاء استفهام النابغة ليشكل علامة ثقافية ونسقاً مضمراً يدلّان على ضرورة إدراك السلطة بأن طبائع الناس مختلفة، وبناء على هذا التنوع الطبعي يجب على السلطة أن تعلم بأن سلوكها المهذب مع الناس سينتج حتماً نموذج الولاء الجماهيري المطلق، بينما يكون اقتناء السلطة لسياسة اللااستبقاء «ولست بمستبق» إرهاصاً بحدوث التمرد والعصيان على السلطة في أي وقت، وقد لخصَ الشاعر فكرة «التّهذيب» التي ركّز الشاعر على قيمتها، وكذلك أهميتها بالنسبة إلى السلطة عندما قال:

فإن أك مظلوماً فعبدٌ ظلمته
وإن تَكُ ذا عُتبى فمثلُكَ يُعتبُ

فإذا ما أصبح الظلم الاجتماعي كينونة حادثة بحق العبيد في ثقافة السلطة، فإنّ هذا يشي بضرب من السلوك اللامهذب، الذي ينتج علاقة سالبة بين السيد الظالم كما هي صورة النعمان، والعبد المظلوم كما يبدو في صورة النابغة. لذا ينبغي على السلطة أن تبحث عن فكرة الشاعر «أي الرجال المهذب»، في حدود عالمها الخاصّ، وفي ضوء مقولة «كينونة الإعتاب» بوصفها شرطاً ثقافياً يحدث فسحة حوارية بين السلطة والعبيد، الأمر الذي يؤسس لعلاقة إيجابية يتحول فيها الإنسان من رتبة العبودية إلى مرتبة الحرية الإنسانية.

وهكذا يتبين للفاحص أنّ قراءة النصّ الاعتذاري في ضوء التحليل الثقافي، تكشف عن صورة الصراع المركزي بين النسق الشعري الذي يمثله الشاعر، والنسق السلطوي الذي يمثله النعمان، إذ أبدع كلا النسقين المتنافسين في توليد الأنساق الثقافية والمعرفية التي تؤسس له سلطة الحضور الشخصي في الوجود. وقد ظهر لنا النابغة بفعل الدراسة النصّية الثقافية إنسانا باحثا عن قيمة الحرية الإنسانية في ثقافة الشاعر الجاهلي، تلك الحرية التي تسعى السلطة الحاكمة دائماً إلى تقييدها وتغييبها بأدوات قمعية متعددة، تتمكن بفعلها من صناعة الحاكم الفرد الطاغية الذي يتحكم بمصائر الآخرين، ويزرع في وعيهم

ثقافة الخوف وسياسة البطش. لذا، فقد كان النابغة واعياً لممارسات السلطة وادّعاءاتها الكاذبة، وتأسيساً على حقيقة هذا الوعي استطاع أن يبدع نصّاً محمّلاً بالمراوغات والأنساق الثقافية المخاتلة، التي مكنته فعلاً من ممارسة سلطته الفكرية والفنية على السلطة السياسية الفوقية.

وفي إطار هذا التصور الجديد لاعتذاريات النابغة يمكننا القول: إنّ النص الاعتذاري يشكل حدثاً ثقافياً يتماهى فيه الجمالي مع القبحي، بحيث يتمظهر الجمالي (المدح، والظّلم، والاعتذار)، ليشكّل وسيلة إمكانية يصنعها الشاعر لكي يواجه استبداد السلطة، وليكون هذا الجمالي أيضاً أداة إغوائية تبهر السلطة وتخدعها، مثلما أن هذا التشكيل الجمالي يتحول في الوقت نفسه إلى فعالية نقدية تتكشف بوساطتها عيوب السلطة.

إنّ اندغام الجمالي والقبحي في بنية القصيدة الاعتذارية، يؤدي إلى تحوّل جذري في المفاهيم والتصوّرات التي ترسخت في الذهنية العربيّة حول قصيدة الاعتذار وحول مؤلف النص الاعتذاري، إذ إنّ الاعتذار عند النابغة أو عند الشاعر المعتذر لا يمكن أن يعدّ مجرد وظيفة نسقية تهدف إلى تحقيق طمع الشاعر باستدرار عطف الممدوح وكرمه، فيصبح الاعتذار ضرباً من المديح المؤسِّس لثقافة تبادل السلع ومحاولة كسب المال. كما أنّ الاعتذارية ليست مؤشرا دالاّ على استسلام الشاعر لمفهوم العبوديّة، الذي يمثل شعاراً قيمياً بالنسبة إلى السلطة الحاكمة، وهي -أي الاعتذارية- لا تشي البتة بتنازل الشاعر الجاهلي عن أعراف باتت راسخة في الثقافة الجاهلية، من قبيل الإباء وكرامة النفس، من أجل أن يصبح بوقاً للسلطة يتحدث بسجاياها وكريم فعالها، أو بمعنى آخر يزيّن قبحياتها ويمتدح عيوبها طمعاً في المال أو خوفاً من العقاب.

يقول الدارس هذا لأن الغذامي ذهب في كتاب النقد الثقافي إلى أنّ «اعتذاريات النابغة من النعمان من أهم النصوص النسقية التي تربىّ عليها الذوق الثقافي العام في العلاقات بين المادح والممدوح، وصارت نموذجاً للسلوك ونظام الخطاب المبني على الرغبة والرهبة، ولعب الشعراء على مرّ العصور هذه اللعبة بإتقان عجيب وبالتزام تام، وتسرّب ذلك إلى سائر الخطابات حتى العقلاني منها، وإلى سائر ممثلي الثقافة من غير الشعراء، فالاعتذريّات تجذر النسق وتغلغله في الضمير الثقافي»[49].

لقد تمكن النابغة الذبياني بفعل لغته الشعرية المخاتلة من توليد الأنساق القادرة على اختراق الآخر، وتفكيك عوالمه وقيمه الثقافية الزائفة؛ رغبة منه في بناء الذات المتمردة التي لا تخضع لمنطق التهديد والوعيد. وقد تجلت لنا صورة هذه الذات المتعالية بشكل فعلي في النص الاعتذاري وفي غيره من قصائد النابغة، إذ إنّ القراءة العميقة والفاحصة في شعر النابغة تدحض بحق مقولة «الرغبة والرهبة» التي اقترنت بشخصيّة النابغة، كما أوحت بذلك طروحات المدونة النقدية العربية[50]، لتصبح هذه المقولة لصيقة بعالم المعتذر إليه/ السلطة

الحاكمة؛ التي باتت تخشى سلطة الشعر وفتنته. يقول النابغة في إحدى قصائده، وقد ذكر له أنّ النعمان عليل[٥١]:

رأيتـك تـرعـاني بعـين بصـيرة
وتـبـعـث حُـرّاسـاً علـيّ ونـاظـرا

وذلـك مـن قـولٍ أتـاك أقـولـه
ومـن دسّ أعـدائـي إلـيـك المـآبـرا[٥٢]

فـآليـت لا آتـيك إن جـئـت مجـرمـاً
ولا أبـتـغـي جـاراً سـواك مجـاورا

فـأهـلـي فـداءٌ لامـرئ إن أتـيـتـه
تـقـبّـل مـعـروفي وسـدّ المفـاقـرا[٥٣]

سـأكـعـم كـلبـي أن يـريـبـك نـبـحـه
وإن كـنـت أرعـى مـسـحـلان فـحـامـرا[٥٤]

وحـلّت بـيـوتـي في يـفـاع ممـنّـع
تـخـال بـه راعـي الحـمـولـة طـائـرا[٥٥]

تـزلّ الـوعـول الـعـصـم عـن قـذفـاتـه
وتـضـحي ذراه بـالسّـحاب كـوافـرا[٥٦]

حـذاراً عـلى ألا تـنـال مـقـادتي
ولا نـسـوتـي حـتـى يـمـتـن حـرائـرا

تصور هذه الأبيات بشكل جليّ مدى الرهبة التي بات النابغة يسببها للنعمان. ومن علامات هذه الرهبة أنّ الشاعر أصبح خبيراً في كشف مؤامرات السلطة ومخططاتها «رأيتك ترعاني بعين بصيرة»، إذ إنّ الرؤية في حدّ ذاتها تشكل ضرباً من الوعي التام عند الذات في تعاملها مع العالم الخارجي ومشكلاته الحادثة، وهي في الوقت ذاته مؤشرٌ واضح على فشل ممارسات الآخر المرئي، لأنه أضحى مادة تتموضع تحت فعل المعاينة والكشف. ولا غرو في أنّ حدث الرهبة هذا يكشف في جوهره عن حالة من الانفعال النفسي العميق، الذي يكتنف عالم السلطة، التي أضحت توظّف كلّ جهدها وقوتها من أجل ضبط حركة الشاعر المتمرّد «وتبعث حرّاساً عليّ وناظراً».

إنّ تحرك المجموع «رمز السلطة + الحراس» ضد الشاعر المنفرد، يؤكد في واقع الحال مركزية النابغة في حياة السلطة، ولعل هذه المركزية، التي تغدو ملمحاً أسلوبياً واضحاً في شعر النابغة، وفي اعتذارياته تحديداً، تظهر لنا ذاتاً ممتلئة ومعتدة بنفسها، وإنساناً رافضاً لإغراءات السلطة بغية احتوائه أو الهيمنة على موقفه وفكره. وبناء على هذا القول، فإنّ

اعتذار النابغة «فأهلي فداء لامرئ إن أتيته...»، يتأسس في الحقيقة على فكرة رفض صور الكذب والنفاق والزيف في مجتمع السلطة «ومن دسّ أعدائي إليك المآبرا».

ولذلك يرى النابغة أن العلاقة مع رمز السلطة/ النعمان لا يمكن أن تتّسق إلا بتقبل الأخير لمعروفه على حدّ قوله. ولعلّ عبارة «تقبل معروفي...» تدل، من حيث هي جملة ثقافية، على صورة النسق الشعري المتعالي على الآخر. فالاعتذار، كما نلحظ، يتحول في رؤية النابغة إلى معروف يتفضل به على النعمان، ولا يكون التصالح أو الفداء، كما يقول، متحصّلاً إلاّ بخضوع الرمز السلطوي لإرادة الشاعر، وقبول ما يصدر عنه من سلوك وقول.

وتتوالى الجمل الثقافية التي تؤكد سلطة الحضور بالنسبة إلى الشاعر في هذه الأبيات، وتعزز صورة الخوف والأرق عند النعمان. ففي قول الشاعر:

سَــأُكْــعِـمُ كَلْبِي أنْ يَريبَكَ نَبْحُهُ
وإنْ كُنْتُ أرْعَى مُسْحَلانَ فَحامِرا

تتجلّى للمتلقي براعة النابغة في تشكيل بلاغة المفردة الثقافية المخاتلة، كما يبدو في جملة «سأكعم كلبي». فهذه الجملة تأتي في سياقها الكنائي بمعنى التعهد الذي يقطعه النابغة للنعمان، فيكفّ عنه لسانه وهجاءه. ولكن لفظة «كلبي» تحمل في طياتها بعداً ثقافياً نسقياً ضارب الجذور في العقلية الثقافية الجاهلية. فقد كانت العرب تقول في أمثالها «أيقظ من كلب» [57]، وكان الكلب لديهم يؤدي وظيفة جليلة في حراسة بيوتهم وعوراتهم، وفي تنبيههم إلى الأخطار التي يمكن أن تحدق بهم. فهو كما يقول صاحب المنطق «أيقظ حيوان عيناً، فإنّه أغلب ما يكون النوم عليه يفتح من عينيه بقدر ما يكفيه للحراسة، فذلك ساعة وساعة، وهو في ذلك كله أيقظ من ذئب، وأسمع من فرس، وأحذر من عقعق» [58]. ومن هنا، فإننا نجدّ أنّ اختيار النابغة لمفردة الكلب بمعنى اللسان كان اختياراً واعياً ودالاً في الوقت نفسه. فالشعر في نظر النابغة يشكل أداةً فاعلةً تحرس الشاعر من خطر الآخر/السلطة، وتبثّ الرهبة والرعب في قلبه كلّما حاول ذلك الآخر أن يسيء إلى الشاعر أو أن يتوعده «أن يريبك نبحه». ولأنّ النابغة يشك في نوايا النعمان وأعدائه الواشين، كما يردّد دائماً، فإنّ تعهده للسلطة بالكفّ عن هجائها جاء مشروطاً ومحصوراً بالتسويف «سأكعم»، فهو يخشى اللحظة الراهنة التي لم يعد فيها مطمئناً لحيثية العلاقة مع النعمان، كما أنه يحاول من جهة أخرى أن يلفت انتباه السلطة إلى أنّه قادر على توجيه الذم والهجاء لمن يهدده حاضراً أو مستقبلاً. وهكذا يتمكّن النابغة من جعل لسانه/كلبه قوةً مؤثرة ترهب أعداءه، وتحفظ هيبته ومكانته العالية، وتصون عرضه وفكره وحريته، مصوّراً في كلّ هذا وذاك عجز السلطة عن النيل من ذاته اليقظة، وقصورها عن تدنيس عالم الشاعر المتسامي الذي «تزل الوعول العصم عن قذفاته» كما يقول.

واستنتاجاً مما تقدّم يمكننا القول: إنّ اعتذاريات النابغة، كما بدت في القراءة الثقافية، ليست خطاباً زائفاً يقلّل من قيمة الشعر أو من مروءة الشاعر، بوصفه خطاباً صانعاً للسلطة الممدوحة ومعزّزاً لقانون الرغبة والرهبة، وإنّما هي توظيف عقلاني ذكي لبلاغة الكلمة وسلطة الإضمار النسقي، قصد تأسيس الذات الشعرية الرافضة لكل محاولات الاستقطاب السلطوي، والثائرة كذلك على كل محاولات تسليع الفن أو تأصيل ثقافة الاستجداء من قبل الآخر/السلطة. إننا في النصّ الاعتذاري أمام صراع وجودي بين سلطة الشعر وسلطة الحكم، ولكي يتخلص النابغة من عقدة الإرهاب الذي تمارسه السلطة بحقه، فإنّه يوظف فكرة «الرهبة» ذاتها؛ لتمثل بعداً ثقافياً فاعلاً، وحيلة نسقية جمالية يصطنعها الشاعر في اعتذاراته لكي يكشف من خلالها قبحيات السلطة وأخلاقياتها، ولكي يثبت للمتلقي قيمة الفن الشعري وأثره العميق في إرهاب السلطة وتشكيل عالمها المأزوم، كما أن فكرة الرهبة، هذه، تسهم في حماية جسد الشاعر وفكره من مؤامرات السلطة اللامتناهية. فالشاعر الجاهلي، إذن، عندما يعاين فلسفة الصراع هذه وجدلياتها المعقدة، يجد نفسه مضطراً إلى افتعال الأنساق المضمرة داخل نصه الشعري، لمواجهة الإشكاليات الحادثة في حياته كالقدر والموت والزمن والسلطة... إلخ.

الهوامش

1 الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي: الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٠.

2 المرجع نفسه، ص ٨٠.

3 Brannigan, John, Power and its Representations:Anew Historicists Reading of Richard Jefferies' 'Snowed up',Literary Theories-A case study in critical performance, Edited by: Julian Wolfreys and William Baker, London(Macmillan press LTD),1996,p.171.

4 الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط٢، ٢٠٠١، ص ٤٩ .

5 حمودة، عبدالعزيز: الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣، ص٢٥٣. والمرجع المحال إليه:
Greenblatt, Stephen, ShakesPearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance, England(Berkley and Los Angles: University of California press, 1988),p.5.

6 Greenblatt, stephen, Resonance and Wonder, literary Theory Today, Edited by: Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University press, Ithaca, New York, 1990,p.74.

7 Ibid., p.74.

8 Ibid.,p.79.

9 حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه-دراسة في سلطة النصّ (مرجع سابق)، ص ٢٥٤. والمرجع الذي يحيل إليه هو:
Montrose,Louis, Professing the Renaissances, Op.Cit,P.240.

10 الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي (مرجع سابق)، ص ٤٨.

11 Brannigan, John, Power and its Representations, p.158 .

12 Ibid., p.159.

13 Ibid., p.159.

14 Ibid., p.168.

15 Ibid., p.175.

16 حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، ص٢٥٥. والمرجع المحال إليه:
Greenblatt, stephen, Renaissance self-Fashioning:From More to Shakespeare(Chicago:Chicago University press,1980),p.5.

17 Brannigan, John, p.p.173-174.

18 Ibid,p.171 .

19 Ibid.,p.172 .

20 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.ويقول صاحب كتاب العفو والاعتذار: «فقولهم: «اعتذر الرجل فعذرته»: أي احتجز بالقول وغيره مما قذف به من الجناية، «فعذرته»: أي: جعلت له بقبول ذلك منه حاجزاً بينه وبين العقوبة أو العتب عليه». انظر: أبو الحسن، محمد بن عمران، العفو والاعتذار، حققه وقدم له عبد القدوس أبو صالح، جزء١، دار البشير، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٢، ص٫ ٢٨ أما ابن رشيق

القيرواني فيورد في اشتقاق الاعتذار ثلاثة أقوال: «**أحدها** أن يكون من المحو، كأنك محوت آثار الموجدة، من قولهم: اعتذرت المنازل، إذا درست، **والثاني** أن يكون من الانقطاع، كأنك قطعت الرجل عمّا أمسك في قلبه من الموجدة، ويقولون «اعتذرت المياه» إذا انقطعت.... **والقول الثالث**: أن يكون من الحَجْر والمَنع.... قال أبو جعفر: «عذرت الدابة» أي جعلت لها عذاراً يحجزها من الشراد». انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، الجزء الثاني، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١، ص ١٨٠.

21 القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الجزء الثاني، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط٥، ١٩٨١، ص١٧٦ . ويشير ابن رشيق في هذا الباب إلى أنّ «أجلّ ما وقع في الاعتذار من مشهورات العرب قصائد النابغة الثلاث : **إحداهن**: يادار مية بالعلياء فالسند، **والثانية**: أرسماً جديداً من سعاد تجنّبُ، يقول فيها معتذراً من مدح آل جفنة ومحتجاً بإحسانهم إليه. **والثالثة**: عفا ذو حسى من فرتنا فالفوارع، يقول فيها بعد قسم قدمه على عادته..»، ينظر ص ١٧٧ و١٧٨.

22 ابن قتيبة، الشعر والشعراء(مصدر سابق)، ص ٩٩. انظر خبر النابغة مع المتجردة: الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر، جزء١١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢، ص١٠ - ص١٢ - ص ١٧.

23 النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٣ ، د.ت، ص ٢٥- ٢٨. ونص المعلقة ص١٤- ٢٨.

24 العائذات: التي عاذت بالحرم. والغيل: الشجر الملتفّ، وكذلك السّعد.

25 تأثفك: اجتمعوا حولك واحتوشوك، مثل الأثافي، متعاونين عليّ. الرّفد: أن يترافد عليه أعداؤه الذين وشوا به.

26 الغوارب: الأمواج. وعبرا الوادي: جانباه، والزبد: ما يطرحه الوادي، إذا جاش ماؤه، واضطرب أمواجه.

27 المترع: المملوء. اللجب: المصوّت؛ لشدة جريه وقوة سيله. الينبوت والخضد: نبتان.

28 أبيت اللعن: هي تحية كانوا يحيون بها الملوك، ومعناه: أبيت أن تأتي من الأمور ما تُذم به، وتُلعن عليه. الصَّفد: العطاء جزاءً.

29 الرباعي، عبد القادر، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ١٤٢.

30 الجليل: شجر، وهو الثمام.المستأنس: ثور يخاف الأنيس.

31 الشوامت: القوائم.الصرد: شدة البرد.

32 صمع الكعوب: أي لسن برهلات المفاصل. الحرد: استرخاء عصب البعير من شدة العقال.

33 ضمران: اسم كلب. يوزعه: يغريه. المعارك: المقاتل. المحجر: الملجأ المدرك. النجد: الشجاع.

34 المدرى: القرن. المبيطر: البيطار. العضد: داء ووجع في العضد.

35 الثمد: الماء القليل. الشراع: القاصدة إلى الماء.

36 الديوان، ص ٢٣.

37 الميداني، مجمع الأمثال، حققه، وفصله، وضبط غرائبه، وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت-صيدا، ١٩٩٢، ص ١١٤.

38 المصدر نفسه، ص ١١٤.

39 ديوان النابغة، ص٣٢-٣٤، ومقدمة النص هي:
عَفا ذو حُسىً من فَرْتَنَى، فالفوارعُ فَجنبًا أَرِيكٍ، فالتِّلاعُ الدَّوافعُ.

40 لا أحاول غيرها: لا أريد هجاء غيرها. والمحاولة: المعالجة والمزاولة. تجادع: تشاتم.

41 الجوامع : الأغلال.

42 الديوان، ص ٣٨ و٣٩.

43 الخطاطيف: جمع خطّاف البئر.الحجن: جمع أحجن وهو المعوج. نوازع: جواذب.

44 السيب: العطاء.

45 غير مصرد: غير مُقلّل، والتصريد: شرب دون الرّي، الزوراء: كأس مستطيلة من فضة.الكانع: الدّاني بعضه من بعض.

46 الديوان، ص ٧٢ - ٧٤.

47 الهراس: الشوك. يقشب: يُجدّد ويتعاهد بالشوك.

48 لا تلمّه: لا تصلح من أمره وتجمعه. الشّعث: الفساد والتفرق. المهذب: المنقّى من العيوب المخلص.

49 الغذامي، النقد الثقافي(مرجع سابق)، ص ١٤٩ و١٥٠.

50 قال أبو الفرج الأصفهاني: «أخبرني أبو خليفة محمد بن سلاّم قال سألت يونس النحوي: من أشعر الناس؟ قال لا أومئ إلى رجل بعينه ولكني أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب». انظر: الأصفهاني/الأغاني، شرحه وكتب هوامشه عبد أ.علي مهنا، الجزء التاسع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢، ص ١٢٧.

51 الديوان، ص ٦٨ - ٧٠.

52 المآبرا: واحدتها مِئبرة، وهي النمائم.

53 المفاقر: الفقر.

54 سأكعم كلبي، سأكف لساني. مسحلان وحامر: وأديان؛ قال الأصمعي: «وكان أهل الموضع ليس للسلطان عليهم سبيل وكان يقال لهم: لَقَاح»؛ وقوم لقاح: أي لا يدينون للملوك، أو لم يصبهم في الجاهلية سباء، أيَ أسر.انظر الديوان، ص ٦٩.

55 اليفاع: ما أشرَفَ من الأرضِ وارتفع. الحمولة: الإبل التي يُحمل عليها.

56 الوعول: التيوس البريّة. العصم: التي في أيديها وأرجلها بياض مع سواد. قذفاته: نواحيه.

57 الميداني، مجمع المثال، الجزء الثالث، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧، ص ٤١٠.

58 المصدر نفسه، ص ٤١٠.

تيار العبثية ما بين التمرد والالتزام

قراءة تحليلية: العصر الجاهلي أنموذجا

د. فاطمة السويدي (*)

مقدمة

إن تشكل الفكر العربي يتطلب دراسة الظواهر التاريخية التي تكون بنيته الأساسية، وهذه الظواهر التاريخية لا تنشأ من مبادرات فردية، ولا عن طاقات إبداعية تتفجر طفرة، بل عن تجارب ممتدة تتوارثها الأجيال حية، تنتقل من جيل إلى جيل.

والعلاقة بين الوعي الطبقي أو الفكر وبين التغير التاريخي في المجتمعات عامة، والمجتمعات العربية ثم الإسلامية في جاهليتها وما بعد الإسلام - موضوع البحث - علاقة متشابكة ومتراكمة، تبدأ من حجر الزاوية، وهو النظر في حقبة ما قبل الإسلام، بوصفها مؤسسة للحقبة الإسلامية التي تليها، وألا نعدها عناصر ميتة في مواجهة المعارف والرؤى الجديدة للحقبة التي بعدها(١).

والواقع أن كتب التراث، وكذلك الدراسات الحديثة تقدم لنا عن العصر الجاهلي صورتين مختلفتين(٢):

الأولى: هي صورة وظيفتها تسويغ وصف ذلك العصر بالجاهلي، والجاهلية مصطلح إسلامي يقصد به الجهل، بمعنى عدم العلم وانتفاء المعرفة، وأيضا ما يرافق الجهل وينتج عنه، كالفوضى وانعدام الوازع الجماعي سياسيا (الدولة) أو خلقيا (الدين)، ومن تشبيه الجاهلية بالظلمة والإسلام بالنور، فالظلمة تعني الفوضى والتطاحن وغياب أفق مستقبلي، في حين أن النور يعني الوضوح في العلاقات والمسؤوليات.

ومن جهة أخرى هناك **صورة ثانية** عن العصر الجاهلي، صورة قوامها حياة فكرية نشطة، وأسواق للفكر والثقافة، وقدرة على الجدال والنقاش والمحاجة (الجدل الديني)، وليس هذا

(*) قسم اللغة العربية - جامعة قطر - دولة قطر.

فحسب، بل إن القرآن لم يكن ليخاطب العرب بتلك الصور البيانية الساحرة، والمعاني السامية والحجج العقلية الكثيرة، لو لم يكونوا قادرين على التعامل معها فهما واستيعابا، ولو لم يكن العرب ذوي ثقافة في مستوى متقدم لما جادلوا القرآن[٣].

أما الدراسات التاريخية الآثارية، فلا تزال في مراحلها الأولية، وما زالت الحفريات في شبه الجزيرة تحمل بصمات أمم ذات حضارات مزدهرة لم تكشف عن أسرارها بعد[٤]، ولكن ما نمتلك حقا هو نصوص من الشعر الجاهلي، ويمكن من خلاله (الشعر الجاهلي) إلقاء بعض الضوء على الأنساق الفكرية لذلك العصر، فهو يمثل الحياة الأدبية حتى سمي «ديوان العرب»، أي سجل تاريخهم وعلمهم وحكمتهم، يرصد حركتهم، ويبين طموحاتهم وقيمهم وأنسابهم وانتصاراتهم وانكساراتهم، وهي بلا شك مكونات الفكر، أو كما يعرفها الجابري: «جملة الآراء والأفكار التي يعبر بها ومن خلالها ذلك الشعب عن اهتماماته ومشاغله، وأيضا عن مثله الأخلاقية ومعتقداته المذهبية وطموحاته السياسية والاجتماعية[٥]» وكما عرفها - قديما - الجمحي: «كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»، وقد قال عمر بن الخطاب: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه[٦]» ولذلك يمكن أن نعد الشعر صوتا حقيقيا لتلك الحضارة يسهم في كشف بنيتها محتوى وأداة، لأنه يمدنا بالقدرة على التعرف على دواخله وتحليلها، وهي مرحلة أفضل بكثير من الوقوف عند وصفه من الخارج، كما يحدث في الآثار المادية، كالحفريات مثلا.

الشعر وليد التغير في مجرى الحياة وأحداثها، والشاعر - وحده دون كل الناس - يمسك بهذا التغير، فالشاعر أو المفكر يسبق عصره بأن يمد بصره إلى مستقبل لم يظهر بعد في الوجود الواقع، أو كما يقول أفلاطون «المفكر يقع في الفراغ بين الوجود المطلق واللا وجود المطلق»[٧]، والحاجة إلى التعبير هي الدافع إلى تطوير العمل الإبداعي والمعرفي، إنها الرغبة في كشف حقائق الأشياء، وإثراء الفكر بمعطيات معرفية جديدة.

إن الشعر الجاهلي - محتوى فكريا - يشير إلى أزمة فكرية حقيقية وخانقة ؛ فهو يعبر عن فترة تقع بين تيارين أو حقبتين زمنيتين - ودائما البداية والنهاية - تشهدان عصر أزمة حقيقية، عصر انهيار لقيم قديمة، وبحث وبعث لقيم جديدة، فهل سيكون لهذه الفترة القلقة من تاريخ العرب صدى فكري بعد قرن من الزمان أو أكثر، هل سيتخذ مسارات فكرية جديدة ويكشف عن تطور حقيقي؟ هذا ما تهدف إليه هذه الدراسة من تتبع تيار فكري معين، وهو روح العبثية، ومحاولة رصدها في الشعر الجاهلي، وتحولاتها في العصر الأموي - في بحث لاحق - ما بين نضوب الروح وارتوائها بعد الإسلام، وإلى أي حد استطاع الشاعر الجاهلي أن يعبر عن تحول هذا

المأزق الحضاري وذلك الاحتباس العقلي إلى ثورة فكرية تخرج أو تسهم في إخراج الإنسان من ذلك المأزق المسدود.

العبثية[٨] ليست بالمرض الأوروبي الحديث، بل هي حالة من حالات البشرية ونزعة إنسانية، ولذلك فهي تضرب بجذورها العاتية والدامية في النفس البشرية في جميع أزمانها وحقبها البعيدة والقريبة.

وإذا نظرنا في تعريف كلمة العبث (absurd) في المعاجم[٩] نجد أنها تعني الشيء المزعج وتعني - مجازا - كثيرا من المعاني: اللامعقول، فوضوي، عاجز، متنافر، مضحك، مرتبك، وهذه هي أصداء لما يعتمل في النفس نتيجة إحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط به، والانبهار بما يجري حوله انبهارا مشوبا بالقلق والحيرة لعذابه غير المسوغ أو المفهوم. والحقيقة أنه قد يكون من الصعب تحديد مصطلح العبثية بشكل دقيق يطمئن إليه الباحث، فقد ورد في الموسوعات: سمة لما هو ممتنع، وكل ما يخالف قواعد المنطق، وما ليس فيه غرض صحيح لفاعله ولا يترتب عليه في اعتقاد الفاعل فائدة[١٠]. ويرد عند «كامو»[١١] بمعنى غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وفوضى العالم التي يعانيها الذهن وإخفاق العلم في الوصول إلى تفسير عقلي للوجود، وإخفاق المنطق في الوصول إلى الحقيقة، والجواب لديه يكون إما بالانتحار ؛ جسديا كان أم فلسفيا، وإما على النقيض من ذلك طفرة في اليقين[١٢]. هذه الرؤية قد لازمت عددا من التيارات الفكرية والفنية الأوروبية الحديثة، كما أنها أثمرت كثيرا في مجالات القصة والمسرح والفن التشكيلي، في حين لم تجد إلا مجالا قليلا من الدراسات في الشعر ؛ ولذلك ينطوي البحث في هذا المجال على محاذير كثيرة منها: إخضاع النص العربي للرؤية الغربية الحديثة، ولكننا سنعمل - قدر المستطاع - على استنطاق النص الشعري الجاهلي، وهو الوثيقة المادية الوحيدة - تقريبا - وسنده أقوى من كل الرؤى المفترضة - مع يقيننا - بأن الشاعر في كل الأحوال هو فرد معني بالأفكار، ولكنه ليس بفيلسوف. هو يعبر عن شعوره الخاص بالوجود، ورؤيته الفردية للعالم، وما يصاحب هذا الموقف العام من قلق وتساؤل، وعن بحث لمغزى تجربة الحياة، ونزعة إلى التمرد، والتأكيد على عبثية أو لا منطقية الوجود مما خلق في نفسه صراعا فكريا يرفض التسليم بالتفسيرات المطلقة التي تتولى تفسير هذا العبث، في حين أنها - في الوقت ذاته - مواقف وقيم لا يتصدى لها ويتمرد على مسلماتها التاريخية والأسطورية إلا رجال تتسم شخصياتهم بالثقة الكبيرة والقدرة على التصدي والتحدي، فكانت هذه الدراسة قراءة لرؤية هؤلاء المفكرين - إن جاز الوصف - في العصر الجاهلي، ودراسة لتيار فكري نضج عند امرئ القيس وطرفة، اللذين جسدا هذا التيار واتضحت رؤيتهما العبثية فيه، فكانا بحق قادة الحركة الشعرية / الفكرية في حقبتهما.

التيار العبثي والابتكار

مهمة الشعر هي الكشف عما استتر من لواعج النفس وخلجاتها، يخرجها من حالة اللا شعور المبهم الغامض إلى وضح الحقيقة، تمتزج فيه التجربة الفردية الذاتية بالرؤية الإنسانية، وكلما كانت الدوافع الاستشرافية قلقة، دفعت بالعملية الإبداعية خطوات، وفتحت آفاقا أخرى للمعرفة والفكر، فكلاهما يبحثان عن سبل الوصول إلى الحق، «أليس أولئك الذين يتعلقون - كما يقول أفلاطون - بحقائق الأشياء نطلق عليهم اسم الفلاسفة»[١٣]. وهذه الاستجابة الإبداعية أيضا هي رؤية فكرية لما يطرأ على عوالمنا من تغيرات وتحولات، والشاعر هو أكثر إحساسا واستجابة لهذه المعطيات. الفلسفة والفن وسيلتان للمعرفة والحق.

والشعر ليس فنا إذا أعاد ما هو قائم بالفعل ولم يأت بخلق جديد، والخلق الشعري هو عمليتان متتابعتان: هو إدراك فإبداع، مادته اللفظ والإيحاء، وكلما تعدد تأويله، مدت له أسباب الحياة، ولكن العمل الأدبي - كما يقول كولن ولسن - يعتمد على شكل ما، وهكذا فإن «مشكلة الشكل تبدأ بإقلاق الكاتب»[١٤]، وهذا ما دفع امرأ القيس إلى الابتكارية، إلى إعمال الخيال في تناول الحيرة والشك والقلق، فالتخييل هو المفتاح الذي يحاول به اكتشاف المناطق المجهولة والمؤرقة للمبدع.

لقد كانت رؤية امرئ القيس للقصيدة منبعا للسحر والجمال والإيحاء، تعبيرا جريئا عن أعمق النزعات المعتملة في العقل البشري، وهي واحدة من أهم الرؤى وأخطرها أثرا في الأدب العربي. لقد وضع اللبنة الأولى لكثير من الأسس التي قامت عليها القصيدة العربية، فامرؤ القيس ابتكر طرقا جديدة في تناول هذه الحيرة، يشهد له في ذلك أقوال العلماء والنقاد، قال أبو عبيدة: هو أول من فتح الشعر واستوقف، وبكى في الدمن، ووصف ما فيها[١٥]، وهو أول من قيد الأوابد[١٦]. وقال ابن الكلبي: أول من بكى في الديار امرؤ القيس[١٧]. ويذكر صاحب الصناعتين فضله فيقول: وقد بكى امرؤ القيس واستبكى، ووقف واستوقف، وذكر الحبيب والمنزل في نصف بيت، فهو من أجود الابتداءات[١٨]، وفي فصل التعطف يقول: التعطف أول من ابتدأه امرؤ القيس[١٩]. أما الجمحي وابن رشيق فيذكران فضله بأنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعه فيها الشعراء، فهو أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وفرق بين النسيب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام فقيد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه[٢٠]، وهو أول من ابتكره ولم يأت أملح منه[٢١]، وكان أحسن أهل طبقته تشبيها[٢٢].

تبين آراء النقاد - تلك - تقدم امرئ القيس وابتكاراته لفن القصيدة، والتي يمكن أن نؤكدها برؤية النبي (ﷺ) في قياديته وزعامته المطلقة للشعراء من جيله، فعن أبي سلمة عن

أبي هريرة قال، قال رسول الله (ﷺ): «امرؤ القيس صاحب لواء الشعراء إلى النار»[23]، وقال عمر بن الخطاب: «سابق الشعراء وخسف لهم عين الشعر»[24]، وقال علي بن أبي طالب: «رأيته أحسنهم نادرة وأسبقهم بادرة، وأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبه»[25]. ولقد لقيت القصيدة عند امرئ القيس اهتماما كبيرا من لدن الشراح والدارسين والنقاد والفقهاء[26]، ونالت من الشهرة والعناية والبحث ومعارضة الشعراء لها حتى أثبتت حضورها في أذهان الأجيال اللاحقة، واحتذاها الخلف عن السلف، فقد كان للقصيدة وتقنياتها قوة السلطة الثقافية؛ ذلك أنها تعبر عن رؤية صادقة، وموقف إنساني متجانس مع أحاسيس الشاعر وعقليته، تتفاوت فيها مواقف الضعف والقوة، والسلب والإيجاب، والرفض والاستسلام، والتمرد والالتزام، ولذلك أصبح النص الشعري هو الوثيقة المادية التي تحملنا على قراءتها قراءة تحليلية، لا نأخذ منها إلا ما يحمله النص ولغته، هو محاولة الشاعر الفنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى للوجود.

محددات النص: البنية الخارجية

يتحدد النص الشعري - عموما - ببنية النص الخارجية[27]، والبنية الداخلية، فإذا رصدنا أنماط البنى الخارجية للنص، سنجد أن الشاعر يميل إلى أصغر وحدات هذه البنى، وهي بنية المقطوعة، إذ تتكرر عند امرئ القيس ثلاث عشرة مرة من مجموع شعره خمس وثلاثين قصيدة، وتتكرر عند طرفة بن العبد في سبع عشرة مقطوعة من مجموع شعره أربع وثلاثين قصيدة. يحمل الشاعر هذه المقطوعات رؤيته الفكرية، مفعمة بالزخم النفسي المفعم بالانفعال الآني والإنساني بالحدث أو الموضوع، ويستثمر كل طاقاته الإبداعية فيه - نتيجة القصر - بشكل مباشر وباهر في وعي المتلقي. وهذه العملية أدركها الشعراء وإليها يعمدون، فقد قيل للحطيئة: ما بال قصارك أكثر من طوالك فقال: لأنها في الآذان أولج، وفي أفواه الناس أعلق. وأجاب الفرزدق عن السؤال ذاته: رأيتها أثبت في الصدور، وفي المحافل أجول. وكذلك قال عقيل بن علفة: حسبك من القلادة ما أحاط بالرقبة[28].

ولذلك تمتلك المقطوعة والقصيدة ذات البعد الواحد[29] قدرة متميزة في التعبير عن طاقات ألم النفس وتأملها في مواجهة الواقع بأبعاده البيئية وقيوده الاجتماعية واستشراف آفاق مستقبل ضبابي مجهول. وأما القصيدة المكتملة فلا تحظى باهتمام الشاعرين إلا في أضيق الحدود، تلك القصيدة التي تمتلك الأبعاد الثلاثة: المطالع الطللية، والرحلة، ثم الحدث أو الموضوع الباعث على القول، وهي تعتمد على الناحية الكمية من الأبيات لتستوعب تجربة الشاعر. قال أبو عمرو بن العلاء: إن العرب كانت تطيل ليسمع منها، وتستحب الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والترهيب والترغيب[30]، ولذلك احتاجت هذه القصائد إلى العناية والتنقيح والصنعة، وعليها مدار الجودة والانتقاء عند النقاد وطبقاتهم.

بنية النص الداخلية

تخضع ثقافة العصر الجاهلي - في كل الأحوال - لظروف حياتية صعبة من البيئة والمناخ الصحراوي، وهي في الوقت ذاته، ثقافة متجانسة تبجل القيم الجاهلية وتمجد المجتمع القبلي، كما أنها أحادية التكوين والنزعة والمزاج، تستمد من الخصائص الأساسية للوعي والمعرفة ما يعزز بقاءها، وكما يقول كوسدورف:

«يتحدد نظام كل ثقافة تبعا للتصور الذي تكونه لنفسها عن الله والإنسان والعالم، وللعلاقة التي تقيمها بين هذه المستويات الثلاثة من نظام الواقع»[٣١]. ومن خلال هذه العناصر التي ذكرها كوسدورف، سنتبين رؤية هذا الشاعر الجاهلي لهذه العلاقات التي تؤسس رؤيته الفكرية وأثرها في العملية الإبداعية، وهي العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والقوى الفاعلة (الدين / المجتمع).

أولا: العلاقة بين الشاعر وقوى الطبيعة

تعد الطبيعة (المكان/الزمان) كبرى معضلات الإنسان في القديم وفي الحاضر أيضا، تنبئ عن ضآلة الإنسان في مواجهتها، وبخاصة عند الشاعر الجاهلي الذي يقع في محيط لا متناهٍ من العالم الحسي، فتمتزج مفردات لغته وصوره بهذه الرؤية البصرية الحسية، حتى إذا نظرنا إلى لغة الشاعر ورؤيته بطريقة إحصائية سنجد أن هذه الطبيعة (الزمان والمكان) تهيمن عند امرئ القيس - المعلقة على سبيل المثال - على حس الشاعر فتتكرر ثمانيا وخمسين مرة، فهو يحرص من الناحية الجغرافية على ذكر المواضع التي ينتمي إليها، بل وتثبيتها في ذاكرة المتلقي منذ البيت الأول في معلقته: الدخول - حومل - توضح - المقراة [٣٢]، ويحدد منطقة نجد باتجاهاتها الأربعة التقريبية ما بين الشمال والجنوب والشرق والغرب، ثم تتكرر المواضع الآهلة بالسكان حتى تصل إلى عشرة مواضع (مأسل، دارة جلجل، تيماء...) وكأن تكرار هذه المواضع إثبات لهويته وانتمائه إلى هذه البقعة من الأرض، فهي المواقع التي تربطه دائما بعلاقة حميمة مع امرأة ما. في حين تضعف هذه الرابطة الحميمية بالمكان حين يتحدث عن العلاقة الإنسانية مع الآخر (الرجل)، الذي يفر منه إلى الأرض الخلاء التي لا يشاركه فيها البشر، وهي في جميع الأحوال ذات طبيعة قاسية لا تصلح للعيش، أو جبال عالية لا يقوى على احتمال عزلتها إلا هو والوحش والطير، فتتكرر هذه الأرض الطبيعية الموحشة في معلقته اثنتين وعشرين مرة:

خلاء تسحُ الريحُ فيها كأنّما
كستها الصبا سحق الملاء المذيل
ترى بَعَرَ الصيّران في عرصاتها
وقيعانها، كأنه حب فلفل[٣٣].

تؤكد رؤية المكان - بهذا التصور - المظهر الكئيب للطبيعة، فالأرض خلاء، نكرة لا تحمل سمة أو معالم، ولا أحد بها ولا شيء فيها، تزيدها الأصوات المهموسة كالهاء والسين والحاء وحروف المد اتساعا وانبساطا، لا يرى من معالمها إلا فعل الريح التي تغرقها (تسح) بلون الموات والخراب، وتغطي سطحها بهذا السواد البالي، والشاعر في هذا الموقف يؤكد سيطرة الطبيعة ومحدودية فعل الإنسان، ويصل في البيت التالي إلى نتيجة العجز والإفلاس، حين لا يرى من هذه اللوحة إلا ذاك الشيء الحقير (بعر) معادلا موضوعيا للإخفاق والخيبة.

هذا النشاط التخريبي للطبيعة لا يقف عند حدود المطلع الطللي وحسب، فالقصيدة تبدأ بالخراب وعبثية الحياة وتنتهي بها، يؤكد هذا المظهر الكئيب للواقع الخارجي من خلال أدواته الفنية المختلفة من صور بلاغية مفعمة بالحياة والحركة، ومن خلال استخداماته اللغوية للتضاد والطباق حتى لا تكاد تدرك أي الأدوات أكثر تأثيرا في جماليات القصيدة، ولعل تعبير مالارميه: «إن الشعر يجبر نقص اللغات[٣٤]» هو تعبير عميق أمام صورها العفوية والانسيابية المؤثرة، ونرى ذلك واضحا في قوله:

فتوضح فالمقراة، لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

تعمل الطبيعة النشطة وديمومة حركتها المتضادة ضد الإنسان على رسم صورة عبثية لهذه المتنافرات ما بين الحركة والسكون، أو الريح والأرض، وما بين الشمال والجنوب، فإحداهما تهيل التراب والأخرى تحفره، تناقض متناغم، يخترق روح الإنسان، ويكشف القناع عن هذا الزيف، هذا العصف الذهني هو الذي يسيطر على رؤية الشاعر.

ويختتم امرؤ القيس قصيدته - بوعي أو لا وعي - بالخراب، فقد عمد إلى أن يطم السيل الأرض، ويدمر المعالم، ويغرق الحياة، وتبدى عنف الطبيعة باكتمال الصورة التي بدأت بالجفاف والموت، وانتهت بالفيضان والموت، فكلاهما يحمل معاول الدمار من جانب، وعلى الطرف الآخر تتبدى حيرة الإنسان وعجزه عن المواجهة:

ومر على القَنان من نَفَيانهِ
فأنزل منه العُصْم من كل مَوْئلِ[٣٥]
وتيماءَ لم يترك بها جذعَ نخلةٍ
ولا أجُمًا، إلا مشيدا بجنْدل
كأن ثبيرا في عرانين وَبْلِه
كبيرُ أناسٍ، في بجاد مُزمَّل
كأن ذُرى رأس المجيمر غُدْوَةً
من السيل والغثاء، فلْكةُ مِغْزَل

كـأن السـبـاع فـيـه غـرقـى عـشـيـة
بـأرجـائـه الـقـصـوى، أنـابـيشُ عُـنْـصُـلِ

يرسم الشاعر في كل بيت لوحة متكاملة لقدرة الطبيعة وقسوتها في آن واحد، تحمل كل لوحة عناصر الطبيعة الثلاثة: الجبل والماء والحياة: (إنسان/حيوان/نبات)، أما الجبل الذي يتكرر عشر مرات فهو رمز الثبات والعلو والاستقرار والعزلة عن الجنس البشري، في حين يظهر الماء رمزا للطوفان والتدمير بعد أن كان معادلا للحياة والنماء، والعنصر الثالث (الحياة/إنسان/حيوان/نبات) تعيش في حالة مواجهة مستمرة ضد الفناء والموت وباستلاب شديد.

يصف امرؤ القيس الواقع الخارجي وصفا مكثفا وموضوعيا من دون أن يتعاطف معه، يختفي الشاعر من اللوحة تماما؛ لأن ما يشغل باله هو إحساسه بالعجز الموجود دائما إزاء هذه الطبيعة، وحصارها المستمر للإنسان هو تأكيد لمحدودية فهمه لها، وهي في كل حال المنتصر الوحيد، وهو دائما المهزوم الوحيد، ولعل ذلك هو ما دفعه إلى عبادة رموزها (الحجر، الشجر، الشمس...).

أن الشاعر لا يعمل على خلق عالم جميل، أو واقع بديل لهذا العالم الخارجي، الذي يقف أمامه مهزوما، كما أنه أيضا لا يبذل أي جهد للهروب من هذا الواقع، بمعنى أن القصيدة تعبر في وقت واحد عن قبول ورفض تامين للواقع أو العالم الخارجي.

وعلى الرغم من كل تلك الهواجس بالوضع البشري تجاه غياب الحلول فإن مواجهة هذه الحيرة تعني تصميما على مجابهة الواقع وتحمل أملا مستقبليا، فيختتم معلقته بهذا البيت الذي يمتلئ بالحياة والحيوية حين شبه الأزهار الملونة بعد الغيث بألوان البرود اليمانية الموشاة:

فـألقى بصحـراء الغبـيـط بعـاعـه
نـزول اليـمـاني، ذي العـيـاب، المحـمـل[٣٦].

يحمل الشاعر تفاؤلا خفيا، رغم تأكيده المستمر للمظهر الكئيب للعالم والطبيعة، ولكنه في الوقت نفسه لا يرفض هذا العالم رفضا تاما.

أما الزمان فهو المشكلة الأساسية في الوجود الإنساني، إذ إن المصير الإنساني يتحقق في الزمان، وتحت راية الزمان، هو العبور الدائم والمستمر من العدم إلى الوجود، ومن الوجود إلى العدم. «وللزمان دلالة ثنائية بالنسبة إلى الوجود الإنساني، فهو من ناحية نتيجة للنشاط الخلاق، ومن ناحية أخرى نتيجة للتفسخ والتفكك[٣٧]».

الزمان نوع من الأبدية الممزقة التي تتصف أجزاؤها جميعا وهي - الماضي والحاضر والمستقبل - بأنها دائمة الإفلات، ومصير الإنسان يتحقق في هذه الأبدية المفككة وفي هذه الحقيقة المرعبة للزمان، ولذلك فقد أصبحت مشكلة الزمان جزءا أساسيا في الفلسفة والفن

على السواء، وقد كانت دائما جزءا أساسيا في الدين وأسرار الموت والبعث والغفران، والغاية النهائية[٣٨]، وكلها تصيب قلب الإنسان باليأس أو العجز وتفعم نظرته بالحزن أمام انقضاء الزمن، هذا السراب اللامتناهي بين العدم والوجود وبين الماضي والحاضر والمستقبل، وهكذا يفزع الإنسان من الزمان بوصفه مرادفا للتحلل والموت. لقد وسمت هذه الرؤية القاتمة للزمان نفس المبدعين والمفكرين في العصر الجاهلي، وهي في الوقت ذاته مهدت للدعوة المحمدية ولظهور الإسلام.

ويتم رصد هذه الرؤية للزمن من عدة محاور: اللحظة الحاضرة، والزمن المستعاد، والموت (الأبدية).

اللحظة الحاضرة:

بمعنى الزمن المتدفق، أي بوصفها جزءا من الزمان العابر، هذا الوقت الحاضر يتميز عند امرئ القيس بعدم الاستقرار، هو زمن متقلب، مظلم يتكرر في معلقته ثماني مرات، تمتزج عتمة الليل بعتمة النفس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله
علي، بأنواع الهموم ليبتلي[٣٩]
فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف أعجازا، وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلي
بصبح، وما الإصباح منك بأمثل

تختلط في نفسه ظلمات الزمان، فلا يرى إلا ظلمة المجهول وانعدام الثقة من المستقبل، فالصبح لا يمثل انفراجا، بل استمرارية عبثية للزمن، فخ مجهول لا يشك بأنه فريسة له ذات يوم ولا سبيل لفك حصاره إلا بالمواجهة:

ودع عنك شيئا قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم أقبل

هذا السراب المظلم من الماضي والحاضر إلى المستقبل، يبعث في نفس الشاعر شعورا عميقا بالكآبة والخوف في وجه الحوادث المستقبلة، ولكنه أيضا يتميز بهذه القدرة من الثبات والمواجهة، هو دائما يعلو على الزمان، يجاهد لإيجاد هدف له في الحياة بصراعه الدائم مع مفرداتها.

الزمن المستعاد[٤٠]:

شهد «الطلل» أزمة النفس البشرية حين تقع صريعة في وهدة الواقع وعبثيته، ومحدودية الإدراك والسيطرة على أوضاعه، وكلما ازداد الشاعر اقترابا من

«فاصل الألم» - كما يسميه كولن ولسن[41] - ازدادت الهوة اتساعا، وازداد الشاعر نأيا واغترابا، وظل «قلق السؤال» مرتبطا بالطلل وموصولا به، وظل صوت الشاعر منفردا يعبر عن حيرته، عاجزا عن تفسير مفردات استعصت على الحل والتفسير (الخراب/الموت)، وهي معطيات واقع أرق الإنسان.

لقد كانت ابتكارية امرئ القيس للمطلع الطللي نفاذة وفذة، تتمتع بأصالة الرؤية وصدقها، وهو في الوقت ذاته لم يكن هيابا في عرض حقيقة الوضع الإنساني بما فيه من زيغ وضلال، أو كما يقال عن مسرح اللا معقول «إن الاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس أقل صدقا عن استكشاف حقيقة خارجية»[42]، لم تعد القصيدة لدى مبتكرها امرئ القيس تقتصر على نقل الأفكار وخلق الصور الذهنية التي تتشابك من خلالها قيم الحق والخير والجمال، بل وأفسح المجال لدى الشعراء للانفلات من الدائرة الأخلاقية إلى إبراز التجربة الذاتية، والدخول في وعي الآخر بالمطالع الطللية القلقة التي أصبحت سمة القصيدة العربية من بعد.

ويحمل الشاعر الطلل عنصرين أساسيين: **الأول** مادي والآخر بشري، المتغير الأول يحمل في ذاته الدمار والخراب لا بيد بشرية، ولكن بظروف طبيعية، يلمس آثار تخريبها، ولا يكاد يراها: رياح، أمطار، تراب... وأكثر من ذلك يقف عاجزا إزاء فعلها، ويقف عاجزا إما أمام سؤاله: أين القبيلة وحمايتها؟

العنصر الثاني: أن الطلل يعكس صورة التفكك البشري: الرحيل، الظعن، الفراق، الموت...، ويعكس في الوقت ذاته عجز القبيلة مرة أخرى عن حماية جماعاتها، وخسارة الإنسان هنا وهناك، والحيرة التي تنتابه هي التي تميز إدراك المفكر/الشاعر لروح الحقيقة وزيف الواقع، ولذلك تتوالد الأسئلة الحائرة في مطالع القصائد عند امرئ القيس وغيره من الشعراء، ولكن لا يأتي الجواب إطلاقا:

قفا فاسألا الأطلال عن أم مالك
وما تخبر الأطلال غير التهالك؟[43].
عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار
ماذا تحيون من نؤي وأحجار؟[44]
أقوى، وأقفر من نعم، وغيره
هوج الرياح بهابي الترب موار
وقفت فيها سراة اليوم أسألها
عن آل نعم أمونا عبر أسفار
فاستعجمت دار نعم، ما تكلمنا
والدار، لو كلمتنا، ذات أخبار

والأعشى يبدأ معلقته بالسؤال ذاته:

ما بكاء الكبير بالأطلال
وسؤالي وما ترد سؤالي؟[45]

ثم وبعد مائة بيت، يختم قصيدته بالنتيجة ذاتها:

في شباب يسقون ماء كرم
عاقدين البرود فوق العوالي
ذاك عيش شهدته، ثم ولى
كل عيش مصيره للزوال

هي لمسة لا تقبل التحليل، مكابدة يعانيها ويمارسها الشعور، ويعجز عن إقامة البرهان عليها في الوقت ذاته.

لقد حملت المطالع الطللية حسرة مريرة، تنزع بالشاعر من حدود الإدراك الحسي المباشر إلى لب الحقيقة، وظلت المطالع تحمل رؤية المفكر/الشاعر يمارس فيها ذاتيته وحقه الفردي بعيدا عن قيود القبيلة، ولم تكن مهمتها مهمة فنية كما قال ابن قتيبة: «إنما ابتدأ فيها (القصيدة) بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه[46]، لقد رأى ابن قتيبة هذا الجانب الفني من الطلل، فقد جد لتهيئة الجو الشعري للمبدع والتأثير في المتلقي، وتجاوز عن هذه الرؤية الداخلية للنص التي يذهب من خلالها الشاعر بعيدا عن حدود المادة الخارجية إلى صميم الحق، عبثية الوجود، ومحدودية الإدراك البشري.

لقد اشترك الشعراء الجاهليون في هذه الرؤية للمطلع الطللي، وإن كان بنسب متفاوتة[47]، إلا أن ما تعنى به هذه الدراسة هو رصد الاستجابة، نعني كيفية تعايش هؤلاء الشعراء مع العبثية. يقول برديائف: إن الزمان لا يجلب التغير، وإنما التغير هو الذي يجلب الزمان، فالزمان موجود لأن هناك نشاطا ما، وفعلا خالقا، وعبورا مستمرا من العدم إلى الوجود[48]، ولكن الزمان أيضا ينحل إلى الماضي الذي لم يعد موجودا، أي عدما، والمستقبل الذي لم يأت بعد، بينما الحاضر يتنازعه الماضي فهو سريع الانحلال والزوال. «ونظرة الإنسان إلى المستقبل لا تتحدد بواسطة القلق والخوف وحدهما ولكنها تتحدد بالنشاط الإبداعي والأمل[49]». وهنا تكمن الدلالة على قوة الإنسان، قدرته على مواجهة الطبيعة المتناقضة للزمان، بهذا الإبداع الفني الخلاق، بتركيب الزمن الضائع والماضي تركيبا جديدا، فالذاكرة الإبداعية ليست حافظة أمينة لزمن مضى فحسب، ولكنها ذاكرة تعمل على التجديد والخلق وتحويل هزيمة الزمن الماضي إلى عمل متسام وإدخاله في الحاضر إدخالا متميزا، هذا الخوف والشعور بالكآبة

وأحيانا كثيرة بالانكسار والبكاء في المطالع الطللية استطاع الشاعر التغلب عليه بطريقتين: ممارسة النشاط الإبداعي في زمنه الحاضر، وهو ما نقصد به «الزمن المستعاد»، والثاني بمواجهة التحدي، وهو الزمن المستقبل، باستعراض القوة والقدرة على التحمل في مجابهة الصعاب، يحمل زهو الشاعر وفخره باستقلاليته في الإنجاز الفردي بعيدا عن القبيلة، ونعني بذلك الرحلة، التي يندفع بناقته أو فرسه إلى فعل الحياة، وإلى الحركة الشديدة النشطة بعد أن جاوز فكرة الثبات وأزلية السكون في الطلل، «والبدوي يعرف في الفرس عنف الجموح والانطلاق، وأيضا يعرف في الناقة سمات الأناة وطول الصبر، والبعد الرمزي هو شاغل الشاعر في الاختيار بحسب المناخ النفسي الناشئ عن التجربة الموضوعية[٥٠]».

فطرفة بن العبد يواجه واقع السكون العبثي برحلة تحمله فيها الناقة التي تمثل الخلاص النفسي:

وإني لأمضي الهم عند احتضاره
بعوجاء مِرْقال تروح وتغتدي[٥١]
أمون كألواح الإران نَسَأْتُها
على لاحب كأنه ظهر برجد
تباري عتاقا ناجيات وأتبعت
وظيفا وظيفا، فوق مور معبد

هذه ناقة الخلاص التي خصها طرفة باثنين وثلاثين بيتا من معلقته، ناقة مفعمة بالقوة، متدفقة بالحيوية والطاقة في عالم يواجه الفناء «كباقي الوشم في ظاهر اليد».

بينما فضل امرؤ القيس الفرس يمتطيها في رحلة الحياة، رحلة المواجهة مع المستقبل، وهي فرس ذات قدرات خارقة، ولا شك في ذلك فهي المعادل الموضوعي لذاته:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل[٥٢]
مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل[٥٣]
كميت يزل اللبد عن حاذ متنه
كما زلت الصفواء بالمتنعِّل
على العَقْب جياش كأن اهتزامَهُ
إذا جاش منه حميُهُ، غلي مِرْجَل

يضفي امرؤ القيس على فرسه هذه كل صفات القوة والاندفاع والجسارة، يهتم بوصفه الجسدي ولونه وصوته، يثق به ويعتمد على قدراته في عالم يحيطه بطبيعة خرساء وزمن مجهول مخيف، يلجأ إليه بحثا عن الأمن النفسي كما فعل طرفة وغيره كثير من الشعراء.

لقد استطاع الشعراء تحدي الزمن الماضي، والخراب الطللي بوسيلتين: الزمن المستعاد وإعادة الخلق الفني، وبالرحلة وما تحمله من إعلاء للذات ورفع لشأنها.

الموت (الأبدية):

الموت هو الجانب النهائي في مشكلة الزمن، والموت لا ينفصل عن الزمان، بل هو يقع في إطار الزمان، والخوف من المستقبل هو فوق كل شيء خوف من الموت، هذا الخوف وسم رؤية الشعراء الجاهليين، يقول حكيمهم عدي بن زيد:

عصف الدهر بهم فانقرضوا
وكذلك الدهر حالا بعد حال[٥٤]

عمروا دهرا بعيش حسن
آمني دهرهم غير عجال

ثم أضحوا أخنع الدهر بهم
وكذا الدهر يودي بالجبال

وكذاك الدهر يرمي بالفتى
في طلاب العيش حالا بعد حال

ويقول عبيد بن الأبرص:

كان الشباب يلهينا ويعجبنا
فما وهبنا ولا بعنا بأرباح[٥٥]

ولا محالة من قبر بمحنية
وكفن كسراة الثور وضاح

ويقول حاتم الطائي لعاذلته:

أماوي ما يغني الثراء عن الفتى
إذا حشرجت نفس وضاق بها الصدر[٥٦]

إذا أنا دلاني الذين أحبهم
لملحودة زلج جوانبُها غبر

وراحوا عجالا ينفضون أكفهم
يقولون قد دمّى أناملَنا الحفر

أماوي إن يصبح صداي بقفرة
من الأرض لا ماء هناك ولا ...

هذا الإحساس بالضياع والخواء الروحي يملأ الأجواء الأدبية، فالشعور بالانقطاع والبتر هو المشكلة الأساسية في الموت، وهو يثير في النفس هواجس الخوف والقلق والكآبة، ولكنه شعور عام

تعاني منه البشرية منذ الخلق الأول حتى الآن، وللدين أثر في تخفيف هذه المشاعر أو تلطيفها، وإن لم يقض تماما على الخوف من الموت[٥٧]، ولكن ما ترصده هذه الدراسة هو منهج أصحاب الرؤية العبثية في التعبير عن مواجهة هذه المأساة الأزلية، التي تلغي دور الإنسان بعد أن كان في حالة تمرد وصراع ومواجهة مع قوى الطبيعة المكانية والزمانية، لقد ألحت هذه الرؤية على طرفة؛ إذ تكررت مفردة الموت في ديوانه تسع مرات، في حين تظهر كراهية امرئ القيس للموت وللعالم السفلي؛ فلم تظهر هذه المفردة في ديوانه إلا مرة واحدة ؛ ذلك أنه أكثر تحمسا للحياة وتشبثا بها من طرفة، الذي يحتفظ بصدقه عن طريق مواجهة الموت دوما، لا عن محاولة نسيان وجوده، ولذلك كان أكثر الشعراء رصدا لعامل الموت والفناء، وهو من أوائل الذين رثوا أنفسهم[٥٨]. وعنه قال الجاحظ: «وليس في الأرض أعجب من طرفة وعبد يغوث، وذلك أنا إذا قسنا جودة أشعارهما في حالة إحاطة الموت بهما لم تكن دون سائر أشعارهما في الأمن والرفاهية[٥٩]».

وهذه شهادة دقيقة لقدرة طرفة الفنية، التي أبدعت فنا يستطيع أن ينتصر به على جبروت الموت الذي يخنق هذه الحياة، القدرة على إبداع حياة جديدة هي حياة الفن الذي لا يموت، فاشتهرت أبياته التي تحمل مواجهة هذه الأزمة الروحية:

أرى قبر نحام بخيل بماله
كقبر غوي في البطالة مفسد[٦٠]
ترى جثوتين من تراب عليهما
صفائح صم من صفيح منضد
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي
عقيلة مال الفاحش المتشدد
أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى
بعيدا غدا ما أقرب اليوم من غد
أرى العمر كنزا ناقصا كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخى وثنياه باليد
إذا شاء يوما قاده بزمامه
ومن يك في حبل المنية ينقد

يفجر طرفة بن العبد القضية على المستويين الفردي والاجتماعي، يفجر القضية الأزلية: ثنائية الحياة والموت، الثابت والمتغير، ماهية كل هذه الثنائيات ومصيرها، يمنح الشك رؤية الشاعر عمقا بعد أن فقد كل شيء حوله المعنى:

أرى الموت لا يرعى على ذي جلالة
وإن كان في الدنيا عزيزا بمقعد[61]
لعمرك ما أدري وإني لأوجل
أفي اليوم إقدام المنية أو غد؟

يتكرر فعل «الرؤية» من المادية إلى المعنوية، هو المفارقة الواعية بين الإدراك الحدسي والعقلي، ليتحول فيها العالم المادي إلى شيء لا مادي، وبذا شيئا فشيئا يصل إلى قناعة ويقين بأن العالم المادي ليس بذي قيمة، كل الأشياء إلى ضياع، ولا معنى لشيء، ولذلك ينسحب الشاعر انسحابا كاملا إلى تأمل ذاته، يستعلي بها على واقعه وعالمه، لقد ترتب أيضا على هذه الرؤية التأملية وعي جديد للشاعر/ المفكر، وعي جديد بذاته وبالدور الذي عليه أن يقوم به، فقد أصبح للشاعر مرتكز قيمي، يرى في نفسه داعية إلى العدالة والحق والخير في مواجهة الطبيعة القاسية، وأنواع الحيف الذي يلحق بالإنسان من هذه العبثية وجدلها اللامتناهي فلا تنتهي القصيدة بالإخفاق في المواجهة والانسحاق أمام الزمن، ولكن بالسيطرة على الخصم/الموت، والاستعلاء على الزمن بالديمومة التي هي مصدر الوجود الحقيقي «إن تفسير الزمان يتغير تغيرا عميقا حين تنظر إليه من وجهة النظر الإبداعية»[62]، يتحقق الانتصار على الموت بالأعمال الخالدة:

وما هذه الأيام إلا معارة
فما اسطعت من معروفها فتزود[63]
ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

آمن طرفة بأن الفن وحده هو المنقذ للإنسان من أزمته:

وإن أحسن بيت أنت قائله
بيت يقال إذا أنشدته صدقا[64]

لقد أدرك طرفة أن الشاعر أصبح صانعا للوعي، ولذلك عمل على نقل المعاني التي تدور في نفسه بصدق، ودون زيف، وهو يدرك أيضا أنه بعمله هذا يفتح آفاق الحقيقة ويدخل بها في وعي المتلقي، كأنه يمهد للتغيير المنتظر (رسالة الإسلام) ولقد امتدحه الرسول (ﷺ) فقال: «هذا من كلام النبوة»[65][66]. إن الفعل الخالق يعلو على الزمان، وهو وسيلة الشاعر ورؤيته للحياة، فالنفس البشرية بين البصر والاستبصار «لسان الفتى نصف، ونصف فؤاده» أما «صورة اللحم والدم»[67] فهي إلى الفناء والعدم.

ثانيا: الشاعر والقوى الفاعلة (المجتمع - القبيلة/الدين):

تحكم المجتمعات القديمة التقليدية فكرة كمال الذات البشرية، وهي فكرة أخلاقية في صميمها، إذ تقوم على فكرة تضاد العنصرين المكونين للإنسان، الجسم والعقل، وبضرورة

انتصار العقل على الجسد وخاصة للنخبة من الناس، وذلك من أجل تزكية نفوسهم والتزامهم بالمثل الأخلاقية إزاء الرغبات والشهوات الجسدية[68]. هذا الجانب المثالي يواجه في أرض الواقع، أن الشاعر فرد في قبيلة، ولكنه يتميز عن الآخرين بأنه يملك وعيا خاصا، ورؤية خاصة للعالم المحيط من حوله، ولابد أن تتأثر علاقته مع هذا الوسط البشري بعلاقة التأثر والتأثير، وعلاقة الاندماج والتمرد، والالتزام والتحرر[69].

وقد استطاع هذان المحوران أن يوجها علاقة الشاعر في محيطه القبلي الجاهلي، ويظهر ذلك واضحا في نهج القصيدة الذي يتنازعه هذان المحوران: الذات والآخر، ولكن الآخر هنا لا يعني الأجنبي بأي حال، الآخر هو عربي من شبه الجزيرة العربية، قد لا ينتمي إلى قبيلة الشاعر بالضرورة. أما الذات فتعني الفردية في مفهومها الضيق، ولكنها تتسع في أحيان كثيرة لتشمل قبيلة الشاعر، ولذلك فإن مفهوم القبيلة في المصطلح الجاهلي يختلف عن الجماعة في المصطلح الإسلامي، فالقبيلة تعني - حقيقة - ذوبان الأفراد فيها، وهم لا يعبرون عن إرادتهم بل عن إرادتها، ومن ثم لا يتحملون المسؤولية أفرادا بل تتحملها هي عنهم.

أما الشاعر العبثي فقد صار ينظر إلى نفسه - روحه وجسده - نظرة إيجابية، بل أضحى هو مركز حقيقته، هو ليس فردا عاديا، إذ يستشف في نفسه السمات الافتراقية التي تميزه دون الآخرين، بما يقر في نفسه بأنه مؤهل للتأثير والتغيير، وتدفعه إلى التعبير بمعطيات جديدة تحمل في ثناياها لواء الجدل الفكري بعيدا عن وصاية هذه القوى (الدين والقبيلة)، بل وقد يحل الصراع بديلا عن الالتحام. وهذا ما يظهر واضحا في العلاقة المتوترة بين امرئ القيس وطرفة من جهة، وقبيلتيهما من جهة أخرى، فقد أشارت المصادر[70] إلى قطيعة متبادلة بين الطرفين، يتم وظلم في الطفولة، واغتصاب للحقوق، والمعاملة السيئة تترك أثرا بعيد المدى في النفوس، ولكنه قد يكون نتيجة وليس سببا، ينعكس بلا شك في رؤية الأوضاع بهذه الصورة، فيشعر طرفة بالضجر لعذابات الطفولة، وهذا الزيف لعالم بلا قيم، وهكذا يصبح الاكتئاب ملازما لطرفة بن العبد:

خليلي لا والله ما القلب سالم
وإن ظهرت مني شمائل صاح[71]
وإلا فما بالي ولم أشهد الوغى
أبيت كأني مثقل بجراح

الاكتئاب سمة واضحة في نصوص طرفة، واليأس لا يزيد ولا ينقص في قصيدته، ولذلك فهو أكثر تلقائية ومباشرة في طرح الموضوع من امرئ القيس، هو لا يثق بالحياة، وهو أيضا لا يحب المجتمع أو القبيلة التي ينتمي إليها، فقد وجد أن القيم التي نشئ عليها ليست قيما

حقيقية، وأنه كان يعيش في خداع وزيف، فثار على كل ما في مجتمعه، ونقم على كل تراثه، واتسمت علاقته مع الآخر بالحذر والحيطة:

تعارف أرواح الرجال إذا التقوا
فمنهم عدو يتقى وخليل[٧٢]

وظهر الضجر والضيق حتى في علاقته بالمرأة وتمنعها عليه:

فقل لخيال الحنظلية ينقلب
إليها فإني واصل حبل من وصل[٧٣]

ألا إنما أبكي ليوم لقيته
بجرثم قاس كل ما بعده جلل

إذا جاء ما لابد منه فمرحبا
به حين يأتي لا كذاب ولا علل

وهت علاقته بمجتمعه وقبيلته بسبب الظلم الفادح الذي ارتكبوه باغتصابهم حق والدته (وردة)، والشظف الذي آل إليه بسبب هذا الحرمان، ولذلك يتكرر «الظلم» في مفرداته وصوره:

ما تنظرون بحق وردة فيكم
صغر البنون ورهط وردة غيب[٧٤]

قد يبعث الأمر العظيم صغيره
حتى تظل له الدماء تصبب

والظلم فرق بين حيي وائل
بكر تساقيها المنايا تغلب

قد يورد الظلم المبين آجنا
ملحا يخالط بالذعاف ويقشب

عاش الشاعر يرى الواقع من هذا المنظار، ويعبر عن رؤيته هو للواقع من هذه الزاوية القلقة، يعيش الصراع الذي لم ينته إلا بموته السريع، إحساسه بهذا القيد يدفعه إلى مقاومة مجتمعه والتطلع إلى التحرر، حتى لا يصبح دمية في يد الأوضاع الاجتماعية والقبلية، وهو النتيجة ذاتها التي دفعت امرأ القيس إلى التمرد على بيئته ومحيطه القبلي:

وخليل قد أفارقه
ثم لا أبكي على أثره[٧٥]

وابن عم قد تركت له
صفو ماء الحوض عن كدره

مفاهيم كالقرابة والصداقة هي مفاهيم وأفكار مضللة، هذه اللعبة التي يمارسها الإنسان ولا تتغير على مدى العصور:

إذا قلت هذا صاحب قد رضيته
وقرت به العينان بدلت آخرا[٧٦]
كذلك جدي ما أصاحب صاحبا
من الناس إلا خانني وتغيرا

ويظهر الرجل في معلقة امرئ القيس بمظهر الخصم:

ألا رب خصم فيك ألوى، رددته
نصيح على تعذاله، غير مؤتل[٧٧].

وفي موقف آخر:

تجاوزت أحراسا إليها ومعشرا
علي حراصا لو يسرون مقتلي[٧٨].

وفي الجانب الآخر يظهر الشاعر بمظهر المتفاني في حرصه على القبيلة وحبه لأفرادها:

وقربة أقوام، جعلت عصامها
على كاهل مني ذلول مرحل[٧٩].

يفتخر بخدمة القبيلة في حين كانت النتيجة أن أصبح «كالخليع المعيل» في البيت الذي يليه، وهو في هذه الأبيات من المعلقة - إن صحت نسبتها إليه - يصور نبذ القبيلة له:

وواد كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوي كالخليع المعيل[٨٠]
فقلت له لما عوى: إن شأننا
بعيد الغنى إن كنت لما تمول

وامرؤ القيس بخلاف طرفة يميل إلى الصور الفنية مما يزيد شعره بهاء، وتمثيلا لأزمته الوجودية، وهو يقع فريسة للصراع بين الأضداد، بين الفردية والقبلية، وبين المتعة وقواعد الأخلاق، وبين التحرر والالتزام، فلا شيء في حياته يسير نحو الثبات، فقد تحول كل ما يحيط به من أفراد وقيم إلى زيف وأقنعة، وهي جزء من الزيف والعبث الذي يشمل كل الموجودات، ولذلك يلتمس الثبات في ذاته في صورته يعلي من شأنها، «الذات هي مركز الحقيقة، ولكن وجود الغير شرط لوجود الذات[٨١]»، لذلك يهب حياته لخدمة الآخر ويتفانى في إخلاص بلا مقابل له:

كلانا إذا نال شيئا أفاته
ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل[٨٢].

يحمل الشاعر ذاته جميع الصفات الإيجابية والتفاعلية:

علیـــهــــا فـــتى لم تحـمل الأرض مـــثـلـه
أبـــر بمـيـــثــــاق وأوفـــى وأصـــبـــرا[٨٣].

ويقدم طرفة الصورة ذاتها عن نفسه:

إذا الـقـــوم قـــالـوا: مـن فـــتـى خلت أنني
عـنيـت فـلـم أكـــســـل ولـم أتـبلـــد[٨٤].

على الرغم من هذه الصورة الزاهية التي يرسمها الشاعران عن ذاتيهما إلا أنهما يتعرضان لمزيد من الاغتراب والنبذ بدفعهما خارج منظومة القبيلة، هذا الطرد الذي تمارسه القبيلة لحماية المؤسسة الأخلاقية التي تتعرض للتهديد من هذين الشاعرين، فقد أصر كل منهما على ممارسة الحرية والاختيار بشكل يتقاطع مع المفاهيم والأسس التي تعمل القبيلة على حمايتها، وهذا الصراع بين الشاعر والمجتمع «هو لب العبثية الذي يدفعه للتمرد»[٨٥]، بعد أن ضاق ذرعا بهذه القيم القدسية الزائفة، والتي عجز عن الانسجام والتوافق معها، وعجز أن يجد هدفا لحياته التي تتسرب من بين يديه، مع شعوره الدائم بانعدام حريته مع هذه القوى التي تحكمه وبانعدام إحساسه بالعدالة الإلهية أو الإنسانية، فاختار التمرد في عالم صفته العبث، ولا سبيل لحل مشاكله إلا بالاستغراق في اللذة: الفن والخمر والمرأة، ملاذ الشاعر للاحتفاظ بنفسه سليما في عالم يفزعه، فهو لا يثق بالحياة ولا يحب المجتمع، فكلاهما يمثل رمز العبودية والخضوع، ومواقفه منهما مستندة إلى الرفض، فيلجأ طرفة ليلتمس القبول في عالم الحانة، هذا الانجراف في اللذة غياب مؤقت عن الحقيقة / الأزمة لعقل أرهقه التفكير والتجوال في مهامه الأبدية التي لا تعطي الشاعر يقينا، بل تزيد من نكباته الفكرية، وهموم أسئلته الفردية:

ألا أيـهـــذا الـلائـمـــي أحـــضـــر الـوغـــى
وأن أحـــضـــر الـلـذات هل أنت مـــخـلـدي؟[٨٦].

فـــإن كنـت لا تـسـطـيـع دفــع مـنـيــتـــي
فـــدرنـــي أبـادرهـــا بمـــا مـلـكـت يــدي

يجد طرفة خلاصه في الخمر ومجتمع الحانة الذي يعوضه عن كثير من المعاناة في عالم تتنازعه المصالح الذاتية، ويهبه الشعر طاقات التعبير عن أشد الظلال حساسية:

فـــإن تبـــغـني في حلـقـــة الـقـوم تلـقـنـي
وإن تلـتـــمـــسـني في الحـــوانيـت تـصـطـد[٨٧]

مـــتـى تأتـنـي أصـــبـــحـك كـــأسـا رويـة
وإن كـنـت عـنـهــــا ذا غـنـى فـــاغـــن وازدد

اللهو نوع من الهروب، ففي نطاق العالم الأخلاقي للعبث تتساوى كل الأفعال من الوجهة الأخلاقية، بمعنى أنها لا تخضع لمعيار الخطأ والصواب، أو ما يسميه بيتر في كتابه النهضة «الوعي المتزايد» حين يتحدث عن الحياة باعتبارها فترة وسطا بين الفراغ الذي يسبق الميلاد والفراغ الذي ينتظرنا بعد الموت، ويقول: إن فرصتنا الوحيدة في إطالة هذه الفترة هي أن نستمتع بالحياة خلال هذه الفترة إلى أقصى حد مستطاع(88)، فكان رد ثقافة المجتمع المؤسسة على الأخلاقيات والمثل العليا، متمثلا في طرد الشاعر ونبذه خارج المنظومة ليتعرض لمزيد من الاغتراب:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردتُ إفراد البعير المعبَّد(89)

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة
على الحر من وقع الحسام المهند

ويواجه امرؤ القيس المصير ذاته؛ لمجاهرته وعصيانه المؤسسة الأخلاقية في مجتمعه بالاندفاع إلى عالم اللذة الذي تمثله المرأة بشكل جلي، إنها المرأة التي تصنع الحياة، يشير إلى هذا المفهوم بوعي أو لا وعي في وصفها بـ «البيضة»، وهو أول من ابتكر هذا الوصف الذي يرمز إلى أقوى وأعلى إرادة واستمرار للنوع البشري. هذا الخلق الجديد للشعر، مذهب جديد للمعرفة، تسبر أعماق النفس برؤى جديدة نفاذة. تجربته من خلال المرأة أقنعته بأن العالم عبث، ولكنه ليس بشرا، هي كالحياة مصدر للعواطف البشرية المتغيرة، ولذلك لم يستطع أن يفصل في علاقاته بين النقي والمحرم، وبين الدائم والعابر المؤقت، هي لذائذ قصيرة المدى ثم تلوح الحياة من بعدها ألما متصلا.

تكشف معلقة امرئ القيس عاطفته المتحمسة للحياة، هي مذكرات رجل يجعل من المرأة رمزا للتحرر من قيود القبيلة، وسلاحا موجها في وجه تقاليدها وأسسها الخلقية، يصفع بها أخلاق الفروسية التي تسعى إلى الإخلاص في الحب الرومانسي، فيجعل منها معرضا لمغامراته وبطولاته في اختراق جدر القبيلة المحصنة، يصنع من خلالها لوحات فنية قصصية خالدة، وفيها إعلاء مستمر لذاته:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي
فيا عجبا من رحلها المتحمل(90).

... ...

ويوم دخلت الخِدرَ، خِدرَ ...
فقالت: لك الويلات إنك مُرجلي

تقول وقد مال الغبيط بنا معا:

عـقـرت بعـيـري، يا امـرأ القـيس فـانزل
فـقـلـت لـهـا: سـيري وأرخي زمـامـه
ولا تُبْـعـديـنـي مـن جـنـاك المعلَّـل
... ...
فـمـثـلـك بكـرٍ قـد طرقتُ ومُـرْضع
فـألـهـيـتُـهـا عـن ذي تمائم مـحـول
... ...
وبـيـضـة خـدر لا يـرام خـبـاؤهـا
تمـتـعـت من لـهـو بـهـا غـيـر مـعـجـل

ثم وبشكل مفجع تلي هذه المتع الحسية التي يجاهر بها، ظلمات لا تنقطع ولا تنجلي من الهموم:

ولـيل كـمـوج البـحـر أرخى سـدولـه
عـلي بأنـواع الهـموم ليـبـتـلـي[٩١].

لقد انقضت تلك المتعة المؤقتة، ليواجه واقعه من جديد، تؤكد عبثية تلك المحاولات المستمرة في التواصل مع من يستحيل معه التواصل! لقد حاول فهم هذا «اللامدرك» فلم يظفر إلا «باللاجدوى».

إن الفكر والتفكير هما جدال الإنسان مع نفسه، ووعي الشاعر بالتناقض بينه وبين العالم يدفعه إلى النهوض لمواجهته، في مهمة هدفها تحرير الفضول العقلي للجماعة، ولكنه يواجه أيضا بمقاومة المجتمع وثقافة القبيلة لصد هذا التيار العبثي، ذلك أن هذه المجتمعات الأحادية التقليدية تحكمها - كما ذكرنا سابقا - فكرة كمال الذات البشرية، كما أن هذه البيئة الصحراوية القاسية تلزم مجتمعاتها بالتكافل والتعاون، فيضحى الشعر وسيلة إرشادية للسمو الأخلاقي، والشعر مشرع أخلاقي يحفز النظم المجتمعية لإصلاح فسادها، ونبذ ما لا يتوافق مع قيمها، ولذلك قال الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): «ارووا من الشعر أعفه... ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق، وتنهى عن مساويها...»[٩٢]. للشاعر مكانة روحية هادية، فالجاحظ يقول: «كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب»[٩٣]، وتكثر الروايات في كيفية الاحتفال القبلي في الإعلان عن شاعر القبيلة، وكيف تنزل القبيلة الشاعر المنادي بقيمها الأخلاقية - وهم في الغالب كثر - المكانة العليا أو كما يقول أفلاطون: «تكلله بالغار... أو تطرده من المدينة»[٩٤]. إذا اتخذ مسارا مغايرا لما تعتقد أو غرد خارج سربها.

وإذا كانت الثقافة المجتمعية العامة قد استطاعت أن تكسر من حدة موجة العبثية وقوة اندفاعها، وأن تدخل الاضطراب على انتظامها الداخلي بإقصاء مراكزها (الشعراء المتمردين)

عن مجتمعاتهم، فقد ظلت فكرة العبثية متلازمة فكرية عند كل الشعراء، ما دام هناك طلل ورحلة، حياة وموت، فالشعر ليس قوة خاضعة لأحكام الإرادة - كما هو الأمر في الخطابة - يطيع ويستجيب لأمر العقل، القضية هنا أن الشعر يوقظ العقل، ويكشف القناع عن المدركات، هو يعيد خلق الأشياء، وكلما زادت وطأة الحياة المادية الخارجية على مقدار القوة الداخلية للإنسان في مواجهتها، ازدادت الرؤى العبثية وازدادت الحاجة إلى الشعر، ولذلك فهو جذر من جذور الحركة الفكرية.

خاتمة:

لقد كان الإحساس بالقلق والبحث عن المعنى أو مغزى التجربة، إحساسا عاما بين الشعراء الجاهليين، لقد شعروا جميعا بهذا الإشكال؛ وهو قصور العقل وعجزه عن إعطاء تفسير للوجود، وإخفاق المنطق في الوصول إلى الحقيقة، فالحياة أمامهم نسيج من الأضداد والمتناقضات، ولكن المواجهة والصراع ونزعة التمرد والتأكيد على عبثية أو لامنطقية الوجود هي سمات لم نجدها إلا في شعر امرئ القيس وطرفة، وهناك غيرهما أيضا، ولكن بدرجات متفاوتة.

هذا الشعور بالإشكال يقتضي من صاحبه أن يكون ذا حظ عظيم من التعمق الباطن، الذي تتحول معه المعرفة إلى معرفة وحياة، لقد كانت المواجهة والتمرد نزعتين إلى الحياة، فهما ليستا رفضا مطلقا لقيم المجتمع إلا من أجل استبداله وضعا آخر.

لقد تمرد امرؤ القيس وطرفة بن العبد - كل بوسيلته الخاصة - على الوظيفة الأخلاقية المنوطة بالشاعر، والتي تجعل منه هاديا ومرشدا اجتماعيا، فنظرا إلى مهمة الشعر من زاوية مختلفة ؛ الشعر هو الذي يوقظ العقل، ويوسع آفاق الأفكار غير المدركة، ورغم أنهما لم يستطيعا خلق فلسفة أخلاقية جديدة ومتطورة فإن إثارتهما لتيار العبثية صنع تحولا نفسيا كبيرا يشير إلى تحولات قيمية شتى، **أولها**: زعزعة الفكرة القبلية في مواجهة الحرية الفردية، «فالوجود الحقيقي للإنسان كما يقول الفلاسفة هو وجود الفردية»[95]، وهذا التمرد والتحدي والخلق هي ممارسات تؤكد جوهر الذات الإنسانية، وهي الحرية «باعتبار نفسه سيد مصيره» - كما يقول كامو[96] - على أن إدراكه لذاته ينطوي في الوقت نفسه على إدراك لوجود الآخر، لقد دفعه إحساسه الهائل بالمسؤولية إلى إثارة هذا الجدل الفكري من جانب، وإلى عرضه المستمر لتحمل مسؤولياته الكاملة تجاه قبيلته، أو ما يطلق عليه «الالتزام» من جانب آخر، ولعل محاولة امرئ القيس تجميع صفوف القبائل وتوحيدها بعد مقتل أبيه دليل على هذا الالتزام رغم فشل مشروعه.

ثاني هذه التحولات القيمية: هو طرح قضية الوجود للتداول، وهي قضية فكرية معقدة، ذات طابع جدلي (ديالكتيكي)، فالوجود كما قلنا نسيج الأضداد، وكل ما فيه يتصف بصفة

التقابل، وطرح هذه القضية ذات الطابع العقلي طرحا وجدانيا أفسح المجال واسعا لطرقها وتحليلها ورسمها بأبعاد فنية مختلفة.

كما أن هذا الشعور الحاد بالوجود والعدم متلازم دائما - كما يقول اشبنجلر - بدرجة قوة الشعور بالشخصية، ومن ثم بالتغير أو التمهيد للتغير، أو كما يقول يقترن بميلاد حضارة جديدة(٩٧)، فهل يمكن أن نعد هذه الحركة الفكرية أحد مقومات الإرهاص للدين وللحضارة الإسلامية الجديدة... لقد حول الإسلام الرؤية الاعتقادية للموت من الفناء والعدم إلى نظرة أخلاقية، وهدأت النفوس القلقة بفكرة الخلود في الآخرة إلى حد كبير، وإن لم يستطع الفرد إدراك ماهية الموت إدراكا حقيقيا، وكثيرة هي شواهد الشعراء المسلمين التي تشهد بهذا القلق، أمثال متمم بن نويرة ومالك بن الريب وغيرهما.

وثالث هذه التحولات: هو الانقلاب الديني أو الاعتقادي، فقد وجه امرؤ القيس الضربة الأولى للديانات السائدة في عصره، حين كسر القداح وضرب بها وجه الصنم(٩٨) لأول مرة، ثم تتابعت الضربات لهذه التماثيل المعبودة، فبنو حنيفة أكلوا آلهتهم وهجوها (٩٩)، ورجل من بني كنانة كسر صنما نفر إبله، وموقف مشابه قام به السادن الذي يقوم على خدمة الأصنام(١٠٠)، فإذا أضفنا إلى كل تلك الشواهد حديث سلمان الفارسي، الصحابي الجليل في رحلته من الضلالة إلى الإيمان(١٠١)، أيقنا بأننا أمام عصر يضطرم فيه القلق ويبلغ ذروته، وأن امرأ القيس كان ممهدا تمهيدا غير مباشر في التحضير لهذه النقلة الحضارية الفكرية حين تشظت روحه أمام علاقته بهذا الكون، فترتب عليه وعي جديد لذاته، وبدوره الذي عليه أن يقوم به، إن هذه الروح الفلسفية التي تميز بها، هذا الشاعر - بالذات - وهذا التفتح الذهني الواسع، الذي قد يبدو بعيدا عن تصورنا للعصر الجاهلي، يكشف عن مسارات فكرية تمهد لتغيير أكبر تحمله الأيام القادمة، ولذلك فإن قراءة تاريخنا الفكري تبدأ من العصر الجاهلي، قراءة مرتبطة بعواملها الزمنية والنفسية، وتؤرخ لعمليات التطور الاجتماعي والفكري للحقب التي تليها.

الهوامش

1 جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، جـ١، ص ١٠٧ .

2 انظر:

- عمر فروخ: تاريخ الجاهلية، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤، ص٥٢ و ٥٣.
- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط٢، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٩، ص ٢٥ وما بعدها .
- ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط٦، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢، ص ١٦، ص ١٢٢ .
- د. س. مرجليوث: أصول الشعر العربي، ترجمة يحيى الجبوري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٨، ص ٦٠ .
- لويس شيخو: النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط٢، بيروت، دار المشرق، ١٩٨٩، القسم الثاني، ص٣٣٢ وما بعدها.
- علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ط٨، القاهرة، دار المعارف (د.ت)، جـ١، ص ٣١ .
- مصطفى عبد الرازق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ط٣، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦، ص ١١٥ .
- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي (١)، ط٧، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨، ص ٥٧ وما بعدها .
- عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية، ط٢، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦، ص ١٧ .

3 انظر:

- هشام الكلبي: جمهرة النسب، تحقيق ناجي حسن، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٦، ص٦. يقول: «وطعيمة بن عدي، قتل يوم بدر كافرا، وجبير بن مطعم... أعلم قريش في زمانه».
- انظر خبر النضر بن الحارث: قال ابن إسحاق: كان النضر بن الحارث من شياطين قريش، وممن كان يؤذي رسول الله (ﷺ) وينصب له العداوة، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس ورستم واسفنديار، فكان إذا جلس رسول الله (ﷺ) مجلسا خلفه في مجلسه إذا قام، ثم قال: والله يا معشر قريش أنا أحسن حديثا منه .
- ابن هشام: السيرة النبوية تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط٢، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥م، القسم الأول / ٣٥٨ .
- الذهبي: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: السيرة النبوية، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، بيروت، دار الكتاب العربي ص ١٥٧، ص ٢١٢ وما بعدها .
- النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٥٥، جـ ١٦، ص ٢٢٠ .
- طه حسين: في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار الكتب المصرية ١٩٢٦، ص٢٠ وما بعدها .
- مصطفى عبد الرازق: تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ص٢٧٢ .

4 جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جـ١، ص ١٢٣ .

- الجزيرة العربية قبل الإسلام، «مجموعة أبحاث»، الكتاب الثاني، إشراف عبدالرحمن الأنصاري، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٨٤، ص ١١٧، ١٥٣، ١٧٧ .
- يوسف محمد عبدالله: أوراق في تاريخ اليمن وآثاره، اليمن وزارة الإعلام، ١٩٨٥، ص ٤٥ .

5 الجابري: تكوين العقل العربي (١)، ص١١ .

6 ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ١٩٧٤، جـ١، ص٢٤ .

7 أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص٣٧٧ .
8 أثار المستشرق الألماني «فالتر براونه» قضية الوجودية في العصر الجاهلي في محاضرة ألقاها في المركز الثقافي بدمشق ونشرت في مجلة المعرفة دمشق، العدد الرابع، السنة الثانية، يونيو ١٩٦٣، ص١٥٦، وفيها إشارات سريعة إلى المذهب الوجودي، كما تعرض لهذا الموضوع موسى ربابعه في دراسته: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، الأردن، مؤسسة حمادة للخدمات، ١٩٩٩م، ص ٢٦ .
9 منير البعلبكي: المورد، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٠، ص٢١ .
- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٢، ص١٢٣ .
- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ط١ (د.م)، ١٩٨٩، جـ٢، ص١٢٠ .
10 أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٦٩، المجلد الأول، ص١٤و ١٥ .
- محمد علي التهانوي: موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج وزملائه، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦، جـ٢، ص١١٦٢ .
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢، جـ٢، ص٥٢.
- مراد وهبة: المعجم الفلسفي. ط٣، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩، مادة (برهان الخلف) ص٧٦، ص ١٨٧ .
11 ألبير كامي Albert Camu (١٩١٣ - ١٩٦٠)، فيلسوف العبث وأحد الوجوديين، من أشهر مؤلفاته أسطورة سيزيفوس والغريب، يرد اسمه في بعض المراجع (كامو) وأحيانا (كامي). انظر عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٧١ .
12 آرنولد. ب: هنجلف: اللامعقول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٧، ص ٤٧ .
- جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٥، ص ١٠٠ .
13 أفلاطون: الجمهورية، ص٣٧٨ .
14 كولن ولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، بيروت، منشورات دار الآداب، ١٩٧٤، ص١٤ .
15 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، جـ١، ص١٢٨ .
16 المرجع السابق، ص١٣٣ .
17 المرجع السابق نفسه، ص ١٢٨، الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج ١، ص٣٩.
18 أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢، ص ٤٥٣ .
19 نفسه، ص ٤٣٨ .
20 ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢، جـ١ / ٩٤ .
21 المرجع نفسه، ١ / ٢٧٧ .
22 طبقات فحول الشعراء، ١ / ٥٥ .
23 الإمام أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد، ط استانبول، مجلد ٢، ص ٢٢٨ .
24 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١ / ١٢٧.
25 ابن رشيق: العمدة، ١/٩٤.

26 الباقلاني: أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ٥، القاهرة، دار المعارف (د.ت)، ص ١٨٣.
27 انظر:
- أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ص ١٨٩.
- محمود الجادر: مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٦، العدد ٢، الأردن ١٩٨٨، ص ٥٥.
28 الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق عبدالكريم العزباوي ومحمود محمد غنيم، القاهرة، دار إحياء التراث العربي، جـ ٢١، ص ٣٥٨.
29 البعد يعني الموضوع.
30 ابن رشيق: العمدة، ١٨٦/١.
31 الجابري: تكوين العقل العربي، جـ (١)، ص ١٨.
32 ياقوت الحموي: معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، بيروت، دار الكتب العلمية (د.ت)، ج ١ / ص ٢٢٨، ٣٠٠، جـ٢/ ص٣٧٣، جـ٥/ ص٢٠٣.
33 امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، القاهرة، دار المعارف (د.ت)، ص ٨.
- القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، ط٢، دمشق، دار القلم، ١٩٨٦، جـ١ / ص ٢٤٦.
34 جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣، ص١٢٦.
35 القرشي: الجمهرة، ٢٧٣/١.
36 نفسه، ص ٢٧٥.
37 نيقولاي برديائف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٢٢.
38 المرجع نفسه، ص ١٢٣ - ١٢٥.
- محمد حسن الزير: الحياة والموت في الشعر الأموي، الرياض، دار أمية للنشر، ١٩٨٩، ص ١٣٣.
39 جمهرة أشعار العرب، ١ / ٢٦١.
40 استعرت هذا العنوان من مؤلف بروست: الزمان المستعاد.
41 المعقول واللامعقول، ص ٦٩.
42 نعيم عطية: مسرح العبث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٩.
43 جمهرة أشعار العرب، ١١٣/١.
44 النابغة الذبياني: الديوان تحقيق محمد أبو الفضل، ط٣، القاهرة، دار المعارف (د.ت)، ص ٢٠٢.
45 ديوان الأعشى الكبير: ميمون بن قيس، شرح وتعليق محمد محمد حسين، القاهرة، مكتبة الآداب بالجماميز (د.ت)، ص ١.
46 ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ٧٤/١.
47 حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ٢٢٧.
48 العزلة والمجتمع، ص ١٢١.
49 المرجع نفسه، ص ١٢٢.

50 محمود الجادر: مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، ص ٨٣ .
51 طرفة بن العبد: الشاعر الجاهلي الشاب، تحقيق ودراسة علي الجندي، القاهرة، دار الفكر العربي (د.ت)، ص ٣٤ و٤٤ .
52 ديوان امرئ القيس، ص ١٩ - ٢٣.
- جمهرة أشعار العرب، ص ٢٦٤ - ٢٧٠.
53 يثير البيت - لقدرته الفنية واتساعه للتأويل - جدلا متجددا بين النقاد القدماء والمحدثين من خلال أبعاد الرؤية الواقعية والرمزية. انظر:
- عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة، ١٩٦٩، جـ٣، ص١٥٨ وما بعدها .
- الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ١٨٢ .
- مصطفى ناصيف: صوت الشاعر القديم ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٥٠.
- مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، القاهرة، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦، ص ١٤٤ .
- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي، عمان، دار الكندي، ١٩٩٨، ص ٥٦ وما بعدها .
- محمد مصطفى منصور: الثوابت الدلالية للشعر الجاهلي، مجلة الدرعية، العدد ٢١ / ٢٢، مايو ٢٠٠٣، ص ٣١٨ وما بعدها .
54 ديوان المروءة: شعر عدي بن زيد، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢، ص ٢٢١ .
55 ديوان عبيد بن الأبرص: تحقيق حسين نصار، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٧، ص ٣٤ .
56 ديوان المروءة: شعر حاتم الطائي، ص ٨٢ .
57 انظر دراسة محمد بن حسن الزير: الحياة والموت في الشعر الأموي، ص ٦٩.
58 عبد المعين الملوحي: الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت، دار الحضارة الجديدة، ١٩٩٢، ص ٢٣ .
59 الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٥، ط٤، جـ٢ / ٢٦٨ .
- البغدادي: خزانة الأدب، جـ ٢٠٣/٣.
60 طرفة بن العبد: الديوان، ص ٥٢.
61 المرجع نفسه، ص ٦٦، جمهرة أشعار العرب، ٤٥٢/١.
62 العزلة والمجتمع، ص ١٢٧.
63 جمهرة أشعار العرب، ١ / ٤٥٣ .
64 ديوان طرفة، ص ٢١٦ .
65 ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، شرح أحمد أمين وآخرين، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢، جـ ٥، ص ٢٧١ .
66 لم أجد له أصلا في كتب الحديث .
67 شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ص ٢٩ .
68 محمد المصباحي: تحولات في تاريخ الوجود والعقل، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٥، ص ٦٢ .
69 انظر في هذا المجال دراسة محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٠ م، ص ٣٥ .

70 انظر:
- الشعر والشعراء، جـ١، ص ١٠٥، ص ١٨٥ .
- خزانة الأدب، جـ١ / ٣٣١، جـ ٢ / ٤١٩ .
- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، جـ١، ص ٤١.
71 ديوان طرفة بن العبد: شرح سعدي الضناوي، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، ص ٨٥ .
72 ديوان طرفة، تحقيق علي الجندي، ص ١٢١ .
73 المرجع نفسه، ص ١١٥ .
74 المرجع نفسه، ص ٢٣ .
75 ديوان امرئ القيس.
76 المرجع نفسه، ص ١٢٦، ص ٦٩ .
77 المرجع نفسه ص ١٨.
78 المرجع نفسه ص ١٣.
79 جمهرة أشعار العرب، ٢٦٣/١.
80 المرجع نفسه.
81 عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة (سارتر)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤، جـ١، ص ٥٦٧.
82 جمهرة أشعار العرب، ص ٢٦٣.
83 ديوان امرئ القيس، ص ٦٥.
84 ديوان طرفة (الجندي)، ص ٤٥.
85 هنجلف: اللامعقول، ص ٢٩.
- جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر (د.ت)، ص ٥٤ و ٥٥ .
جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص ١٤٨.
86 ديوان طرفة (الجندي)، ص ٥٠.
87 المرجع نفسه، ص ٤٦.
88 كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، ص ١١٩.
89 ديوان طرفة، ص ٤٩.
90 ديوان امرئ القيس من ص ١١ - ١٣.
91 المرجع نفسه، ص ١٨.
92 جمهرة أشعار العرب، ١ / ١٥٨.
93 البيان والتبيين، ١ / ٢٤١.
94 أفلاطون: الجمهورية، ص ١١.
95 عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، جـ١، ص ٣٠٧.
96 لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٢٤.
97 عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، جـ١، ص ٣٠٠.
98 ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد محمد عبيد، أبو ظبي، المجمع الثقافي، ص ٧٣.

99 ابن قتيبة الدينوري: المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، ط٢، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص ٦٢١.
- نشوان الحميري: الحور العين، تحقيق كمال مصطفى، ط٢، بيروت، دار آزال للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ١٨٦.

100 الدميري: حياة الحيوان الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية، جـ١، ص ٢٧٧.

101 أبو نعيم الأصفاني: حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، تحقيق عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧، جـ١، ص ٢٤٨.

مراجع البحث :

(أ)

الأسد: ناصر الدين

مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ط ٦، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢ م.

إسماعيل: عز الدين

المكونات الأولى للثقافة العربية، ط٢، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م.

الأصبهاني: علي بن الحسين

كتاب الأغاني، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومحمود غنيم، القاهرة، دار إحياء التراث العربي (د.ت).

الأصفهاني: أبو نعيم

حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، تحقيق عبد القادر عطا، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧ م.

الأعشى الكبير: ميمون بن قيس

ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد محمد حسين، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٥٠ م.

أفلاطون:

جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م.

امرؤ القيس:

ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، القاهرة، دار المعارف بمصر (د.ت).

الأنصاري: عبد الرحمن (إشراف)

الجزيرة العربية قبل الإسلام، الكتاب الثاني، الرياض، مطابع جامعة الملك سعود، ١٩٨٤ م.

(ب)

الباقلاني: أبو بكر محمد بن الطيب

إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٥، القاهرة، دار المعارف بمصر (د.ت).

بدوي: عبد الرحمن

موسوعة الفلسفة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤ م.

براونة: فالتر

الوجودية في الجاهلية، دمشق، مجلة المعرفة، العدد الرابع، السنة الثانية، يونيو ١٩٦٣ م.

برديائف: نيقولاي

العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل عبد العزيز، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢ .

البعلبكي: منير

المورد، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٠ .

البغدادي: عبد القادر بن عمر

خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة، ١٩٦٩ .

(ت)

التهانوي: محمد علي

موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق علي دحروج وزملائه، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٦ م.

الجابري: محمد عابد

(ج)

- تكوين العقل العربي (1)، ط7، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1998م.

- المثقفون في الحضارة العربية، ط2، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000م.

الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر

البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط4، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1975م.

الجادر: محمود

مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 6، العدد 2، الأردن، 1988 م.

الجبوري: يحيي وهيب

الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ط2، بيروت، مؤسسة الرسالة،، 1979 م.

الجمحي: محمد بن سلام

طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 1974م.

(ح)

حاتم الطائي:

شعر حاتم الطائي، ديوان المروءة، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت، دار الجيل، 1992م.

حسين: طه

في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار الكتب المصرية، 1926م.

الحموي: ياقوت

معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، بيروت، دار الكتب العلمية (د.ت).

الحميري: نشوان بن سعيد

الحور العين، تحقيق كمال مصطفى، ط2، بيروت، دار آزال للطباعة والنشر 1985 .

ابن حنبل: الإمام أحمد بن حنبل

مسند الإمام أحمد، الكتب الستة، مطبعة استانبول (د.ت).

(د)

الدميري: محمد بن موسى بن عيسى

حياة الحيوان الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، المكتبة العصرية، 2002 م.

(ذ)

الذهبي: شمس الدين محمد بن أحمد

تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، السيرة النبوية، تحقيق عمر عبدالسلام تدمري، بيروت، دار الكتاب العربي (د.ت).

(ر)

ربابعة: موسى

- قراءة النص الشعري الجاهلي، عمان، دار الكندي، 1998 م.

- الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، الأردن، مؤسسة حمادة للخدمات، 1999 م.

ابن رشيق: الحسن بن علي

العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٢م.
(ز)
زهير بن أبي سلمى:
شعر زهير أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة (د.ت).
زيتوني: لطيف:
معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان، ٢٠٠٢ م.
الزير: محمد حسن
الحياة والموت في الشعر الأموي، الرياض، دار أمية للنشر، ١٩٨٩ م.
(س)
سارتر: جان بول
ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر، (د.ت).
(ش)
الشورى: مصطفى
الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، القاهرة، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٦ م.
شيخو: لويس
النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ط٢، بيروت، دار المشرق، ١٩٨٩م.
(ص)
صليبا: جميل
المعجم الفلسفي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.
(ط)
طرفة بن العبد:
- الشاعر الجاهلي الشاب، تحقيق ودراسة علي الجندي، القاهرة، دار الفكر العربي (د.ت)
- ديوان طرفة بن العبد، شرح سعدي الضناوي، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤م.
(ع)
عبد الرازق: مصطفى
تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية، ط٣، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦م.
عبد الله: يوسف محمد
أوراق في تاريخ اليمن وآثاره، اليمن، وزارة الإعلام، ١٩٨٥م.
ابن عبد ربه الأندلسي: أبو عمر أحمد بن محمد
العقد الفريد، شرح أحمد أمين وآخرين، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٢م.
عبيد بن الأبرص:
ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٥ م.
عدي بن زيد:
شعره، ديوان المروءة، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢م.
العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله.

كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م.
عطوان: حسين
مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
عطية: نعيم
مسرح العبث، مفهومه، جذوره، أعلامه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ م.
علي: جواد
المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
(ف)
فروخ: عمر
تاريخ الجاهلية، ط٢، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤م.
(ق)
ابن قتيبة الدينوري: عبد الله بن مسلم.
- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٦ م.
- المعارف، تحقيق ثروة عكاشة، القاهرة، دار الكتب، ١٩٦٠م.
القرشي: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب
جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ط٢، تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق، دار القلم، ١٩٨٦م.
(ك)
كروكشانك: جون
ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
الكلبي: هشام بن محمد
- جمهرة النسب، تحقيق ناجي حسن، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٦م.
- الأصنام، تحقيق أحمد محمد عبيد، أبو ظبي، المجمع الثقافي، ٢٠٠٣م.
كوين: جون
بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٣م.
(ل)
لؤلؤة: عبد الواحد
موسوعة المصطلح النقدي، ط٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م.
لالاند: أندريه
موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٦٩م.
(م)
مرجليوث: د. س
أصول الشعر العربي، ترجمة يحيى الجبوري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٧٨م.
المصباحي: محمد
تحولات في تاريخ الوجود والعقل، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٥م.

مطلوب: أحمد
معجم النقدالعربي القديم، (د.م) ط ١، ١٩٨٩م.
الملوحي: عبد المعين
الشعراء الذين رثوا أنفسهم قبل الموت، بيروت، دار الحضارة الجديدة، ١٩٩٢م.
منصور: محمد مصطفى
الثوابت الدلالية للشعر الجاهلي، الرياض، مجلة الدرعية، العدد ٢١ / ٢٢، مايو ٢٠٠٣م.
(ن)
النابغة الذبياني:
ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة، دار المعارف بمصر، (د.ت).
ناصيف: مصطفى
صوت الشاعر القديم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٢م.
النشار: علي سامي
نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ط٨، القاهرة، دار المعارف، (د.ت).
النويري: أحمد بن عبد الوهاب بن محمد
نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٩٥م.
(هـ)
ابن هشام:
السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط٢، القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٥٥.
هنجلف: آرنولد. ب.
اللامعقول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٧م.
(و)
ولسن: كولن
المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٣، بيروت، منشورات دار الآداب، ١٩٧٤م.
وهبة: مراد
المعجم الفلسفي، ط٣، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩م.

حوار الثقافات واشتغال المتخيل في الدراما الشعرية عند صلاح عبدالصبور

د. عبدالرحمن بن زيدان (*)

مدخل

حقق الشاعر صلاح عبدالصبور نقلة نوعية في تشكيل الكتابة الدرامية العربية بوعي تاريخي أملته طبيعة التحولات التي عرفتها مصر وعرفها الوطن العربي، وتمثل عبدالصبور في مسرحه الشعري تلاقي الثقافات، وأدرك خبايا تفاعلها، فوضعها لخدمة الأبعاد الجديدة في التشكيلات التي صاغ بها إبداعه لبلورة رؤيته للعالم.

لقد تلاقت في مسرحه المرجعية الغربية بالمرجعية العربية، وتلاقت الفلسفة والأدب والفن والتاريخ بوعيه بالقراءة، فأحضر بهذه المرجعيات التاريخ والتصوف والشعر ومجنون ليلى والعمران متمثلا في القاهرة وبغداد، وأحضر الأحداث الملتهبة، وأحضر المرجعية الغربية كرؤية عبثية أو واقعية أو كـ «كوميديا سوداء» أو كـ «رموز» قدم بها معادلها الموضوعي في متخيله الدرامي، ونقل هذه المرجعيات من كينونتها الموجودة إلى كينونتها الجديدة في إبداعه المسرحي الشعري. ولفهم تفاعل هذه المرجعيات في إبداعه المسرحي الشعري، سنعمل على الإجابة عن الأسئلة التالية:

- كيف اشتغل حوار الثقافات في النص الدرامي عند عبدالصبور وهو يقدم كتابة جديدة منفتحة على العالم الجديد بوعي تراجيدي؟
- ما العناصر التي حول بها عبدالصبور هذه الثقافات لتوليد الرموز والأبعاد والقضايا التي صاغها في تشكيلاته المتخيلة؟

(*) أستاذ التعليم العالي - جامعة المولى إسماعيل - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس - المغرب.

❖ كيف اشتغل المتخيل الدرامي عند عبدالصبور لخلق خصوصياته في إبداع الدراما الشعرية المصرية والعربية؟

هذه أهم الأسئلة التي سنقرأ بها الظاهرة الإبداعية عند عبدالصبور في موضوع «حوار الثقافات واشتغال المتخيل في الدراما الشعرية» عنده. وفق الخطوات التي سنقارب بها هذا الموضوع تباعا كالتالي:

(١) الشعر عند صلاح عبدالصبور من الغنائية إلى الدرامية.
(٢) الدراما الشعرية عند صلاح عبدالصبور تبوح بثقافتها المتحاورة.
(٣) دلالة الحلاج بين إليوت وصلاح عبدالصبور.
(٤) الصيغة التوليدية للمرجعيات في مسرح صلاح عبدالصبور.
(٥) العبث وفهم العالم في مسرح صلاح عبدالصبور.
(٦) الزمن الجديد وتغريب الأحداث في مسرحية «ليلى والمجنون».
(٧) بمثابة خاتمة.

١ - الشعر عند صلاح عبدالصبور من الغنائية إلى الدرامية

حقق صلاح عبدالصبور إنجازا مهما في مسرحه الشعري العربي نتيجة تفاعله مع مجموعة من المكونات المعرفية والأدبية والتاريخية، ونتيجة حواره مع مجموعة من روائع السرد العربي، ونتيجة المخاضات الحياتية والتاريخية والذاتية التي صهرت في بوتقتها هذه المكونات؛ لتشكل بإبداعه ظاهرة أدبية مميزة في الثقافة العربية المعاصرة للسببين التاليين:

(١) لأن هذا الإبداع في هذه الظاهرة يعكس انفتاح الشاعر على العالم.

(٢) لأن هذا الإبداع يتحاور مع الذات بهذا الانفتاح للدفع بخطاب الإبداع إلى قول كلامه في مساقه الخاص، وفي السياق التاريخي العربي العام؛ لتكون تجربة الشعر ودراميته حدثا فنيا بدلالات عميقة في بنيات المسرح الشعري العربي.

بهذين العاملين تبلورت، بعمق، مسيرات هذا الإنجاز برؤية تراجيدية للعالم في الدراما الشعرية عند صلاح عبدالصبور، وانتقل بأحلامه التي ظلت مكتومة في خطابه الشعري إلى صوت الشاعر في الشعر، ثم انتقل إلى أصوات الشخوص وتعددها وصراعاتها الذهنية والفكرية في المسرح؛ لتصبح أحلامه مسموعة بإيحاءاتها وبرموزها، وهذه النقلة النوعية التي مدت الجسور ما بين الشعر والدراما، وانتقلت من مجازية الصور الشعرية وبلاغتها إلى درامية الحالات، وإلى المواقف في دراما المفارقات، كان هدفها إما الحديث - بالرمز - عن الوعي الجمعي في صراعه الأبدي فكريا واجتماعيا وحضاريا مع البنيات المتآكلة في المجتمعات المغلقة، أو صراعه المتنامي داخل المجتمعات التي تتهيأ للتبدل والتغير، أو صراعه من أجل فتح آفاق

المستقبل المحتمل، كما يتبلور في نظرة المبدع إلى جماعته ومجتمعه، وإما الحديث عن الأحداث التاريخية بلغة السقوط الجديد للأحلام التي حملها الشاعر كحلم للجماعة.

وصلاح عبدالصبور - بهذه المسيرات - استطاع أن يخبر الإبداع الشعري العربي، قديمه وحديثه، وتمكن من أن يعرف أسراره وبعده الإنساني، وجعل من الشعر «وثيقة تمجيد لقيم الصدق والحرية والعدالة» - كما يقول - وانصهر في صهد معاناة الإنسان العربي، وعمل على إنطاق غنائيته في هذه القيم بمعاناة الشاعر في الجماعة، أو إنطاق كلام الجماعة وهمومها وقضاياها وتطلعاتها نحو مستقبل مشرق في شعر الشاعر بهذه المعاناة. وفي هذه المسارات، كان صلاح عبدالصبور يطمح إلى إكساب شعره دلالات درامية تكون في مستوى تراجيديا العالم الذي يعيش فيه، ويكون تعبيره في مستوى معاناته ليصل إلى عالم الدراما الشعرية، وربما كانت قصيدة القناع - كما يقول - (هي مدخلي إلى عالم الدراما الشعرية) (1).

وهذا التحول من الشعر الغنائي إلى الدراما، هو تحول نوعي ضمن تيار معاصر جديد يرى أن المسرح الشعري يمكن أن ينفلت من الغنائية الرتيبة، ويدخل بالشعر إلى فضاءات إبداعية أكثر فعالية وحيوية وجمالا في بنية النص المسرحي وفي أغواره المتخيلة، وهو ما عبأ به عبدالصبور مفهومه لهذا التحول، فالمسرح الشعري - في رأيه - تكثيف للحياة بشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد، وهي «عالم اللحظات المكثفة التي حققها في كثير من قصائده الشعرية ذات الخصوصية الدرامية في الرؤية والموقف والتميز، وهذا يعني أن المسرح الشعري في تجربته الإبداعية، وأن درامية شعره كانا يحملان علة وجودهما وتداخل أزمنتهما؛ مبررا ذلك برأيه القائم على كون الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وبالرجوع إلى دواوينه الشعرية «الناس في بلادي» و«أقول لكم» و«أحلام الفارس القديم» و«تأملات في زمن جريح» تبوح كثير من القصائد بهذه الدرامية؛ اعتمادا على الحوارية في استخدام الأسطورة والحلم وتوظيف المادة التاريخية، ومسرحة قضايا الحياة والإنسان والمجتمع في التجربة الذاتية، وفي كتابة القصة شعرا.

إن نقطة التحول التي أرَّخ بها عبدالصبور لهذا التحول، وانتقاله من الشعر الغنائي إلى المسرح الشعري، ليصل إلى البنية الجديدة في إبداعه المسرحي الشعري كانت «مذكرات بشر الحافي» و«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» التي كتبها عام ١٩٦١ . وهذا لا ينفي وجود قصائد في هذه الدواوين تؤرخ لهذا التحول بمستويات وأزمنة مختلفة، قبل وبعد هاتين القصيدتين.

في هذين العملين عمق عبدالصبور وعيه بالمكونات الدرامية للدراما، واستطاع أن يركب الرؤى المتناقضة في رؤيته، وتمكن من التحرر من سلطة الغنائية في الشعر، وبدأ يحاور معرفته بنظرية المسرح الكلاسيكي والإليزابيثي، ومسرح العبث في صيغتيه الغربية والعربية، فاتسعت بذلك رؤيته في فعالية البنية اللغوية للتراث في المسرح، وأكسب الدراما الشعرية العربية هموما فكرية

وقضايا إنسانية بقناع التراث ليتحدث «عن شواغله وهمومه»، وهي التجربة التي بدأها مجربا للكتابة في المسرح الشعري بتجارب تخلى عنها لاحقا، بعد أن اكتشف أن كتابته كانت تقليدا ولم تكن تجديدا. يقول: «ظل المسرح الشعري طموحا يخايلني سنوات حتى كتبت مسرحيتي «مأساة الحلاج»، وكانت لي قبلها تجربة لم تتم في كتابة مسرحية عن «حرب الجزائر»، ولكني طويت أوراقها لأنني وجدتني قد وقعت في أسر شكسبير، إذ خلقت شخصية «هاملتية»، مثقف جزائري حائر بين القتل العادل والثقافة التأملية، وقد كتبت من هذه المسرحية الناقصة بضعة مشاهد، فلما تيقنت من وقوعي تحت عربة شكسبير، وبخاصة في مشهد يأبى فيه المثقف قتل خصمه وهو يصلي، صرفت النظر عنها» (٢).

وقد حاول عبدالصبور مثل هذه المحاولة في كتابة الدراما الشعرية، حين قام بمسرحة التراث العربي، ووضعه في بنية درامية عربية، إلا أن إصراره على تجديد المسرح الشعري العربي، والخروج من تحت مظلة التقليد، دفع به إلى توقيف هذا التقليد، والبدء في البحث عن معرفة مسرحية صحيحة تحرره من أسر التقليد والجريان وراء النموذج الغربي، وعن هذه التجربة يقول: «خطرت لي فكرة ثانية هي كتابة قصة المهلهل بن ربيعة، ولكني وجدتني للمرة الثانية أقع تحت عربة شكسبير، فلم أكد أجيل بناءها في ذهني حتى رأيت أني أقترب قربا مميتا من مسرحية يوليوس قيصر، فكليب ملك طاغية نظير لقيصر بشكل ما، وجساس بن مرة نظير لبروتس» (٣).

ودخول صلاح عبدالصبور إلى عالم المسرح، لم يكن من فراغ فكري، ولم يكن بهدف تقليد الآخر، أو نقل تجارب الغرب إلى الوطن العربي وإلباسها الزى العربي، بل إن علاقته بالمسرح علاقة عشق وثقافة ومعرفة ومشاهدة ومواكبة لجديد المسرح، وهو ما يؤكده بقوله:

«دخلت المسرح عن طريق القراءة والثقافة، بينما يدخل الكاتب الأوروبي المسرح عن طريق المسرح ذاته، وفي صباي لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس، وزيارة لبعض الفرق العابرة، ولكني عرفت المسرح عن طريق شكسبير في الإنجليزية، وتوفيق الحكيم في العربية، قرأت بعد ذلك المترجمات الإغريقية، واتسعت بعد ذلك قراءاتي لمسرح الكبار» (٤).

إن انتقال صلاح عبدالصبور من بنية أدبية دالة على رؤيته في الشعر، إلى بنية أخرى هي المسرح الشعري، يدل على حيوية الإبداع الشعري لديه، ويدل على أنه كان يبحث عن فضاءات أرحب تستوعب تعبيره عن الذات وعن مصر وعن الكون في هذه الحيوية، لأن الشاعر في رأيه يبقى كائنا «ينظر إلى ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات» (٥).

وهذا الابتعاد عن صوت الشاعر الغنائي للاقتراب من أصوات الدراما، لم يكن عند عبدالصبور مجرد عملية شكلية أو تقنية في هذا الانتقال بالشعر إلى الدراما، أو كان تجريبا من دون محفزات ذاتية وموضوعية. لقد كان هذا الانتقال اختيارا أساسيا في تحفيز وعي

الشاعر على الارتباط بحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، والتمسك بالمهام الجديدة للشاعر العربي في التعبير بالمسرح عن الجماعة، ورصد طبيعة تغيراتها بمتخيل درامي لا تستوعبه إلا عوالم الدراما في المسرح الشعري.

بهذه الاختيارات والتجارب «الصبورية» غيَّر عبدالصبور بنية الممارسة المسرحية العربية، وارتقى بالشعر إلى عالم المسرح، واستعمل الدراما في المسرح الشعري في أبهى مستوياتها وأرقاها، وتخلى عن المسرح التعليمي، وتحرر من الغنائية، وشرع يجدد أساليبه في الحوار المسرحي، وأقام بنيات فنية جديدة على دعائم البعد الرمزي في المواقف الدرامية أثناء بناء الشخصيات، وأثناء التركيز على صراعاتها الداخلية، وصراعاتها الفكرية الخارجية في المدينة العربية المنتهكة، وهو ما أسس به شعرا جديدا، في دراما جديدة، في مسرح شعري عربي مغاير، يقوم على «تجربة العصر» وينهض على «قضايا العصر»، ويعبر عن القضايا الإنسانية الكبرى مثل خيبة الأمل الإنساني، ومثل فجيعة المثقف في الوطن العربي، ومثل عبث كل جهد بشري في عالم عبثي.

لقد كان المسرح الشعري «الصبوري»، كشفا عن الأنا الشاعرة المتدفقة شعرا، وكان تعبيرا عن تفاعل الذات مع ذاتها ومع مرجعياتها، فكانت هذه الذات بدراميتها حاضرة بكثافة دالة على معرفتها الخاصة بالذات، ودالة - أيضا - على أنها مرجعية درامية تتحدث عن تفاعل الخاص مع العام، وتبوح بحالة الشاعر في هذه الدراما كإنسان متألم في الشعر، وكمتأمل فيه، وهو ما عبر عنه صلاح عبد الصبور بقوله: «لست شاعرا، ولكني شاعر متألم، وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأني أحمل بين جوانحي - كما يقول شيللي - شهوة إصلاح العالم» [٦].

بهذه المواقف كان عبدالصبور في شعره الغنائي منشغلا بالتعبير عن المشاعر والعواطف الخاصة والعامة، بإيحاءات تتعانق فيها الصور والأصوات والتراكيب والمشاعر الغامضة، وكانت شهوة إصلاح العالم - عنده - كما يقول عبد الكريم برشيد: «حلما دنكشوتيا بلا شك ولكنها نابعة، بكل تأكيد، من نفوس صادقة، تعذبها الرؤية المرعبة، وتدمرها الحقائق المفترسة للعيون» [٧].

وهذا الحلم بالتغيير، أو الحلم بإصلاح العالم، لم يكن عند صلاح عبدالصبور محض مصادفة، ولم يكن وليد قناعة عابرة، أو نتيجة رغبة في التعبير من أجل التعبير، بل كان هذا الحلم شهوة حالة تحمل وعيا تراجيديا عن العالم، وتحمل شكلا أدبيا به، كان يسعى إلى بناء وعيه ببنية أدبية دالة برؤيتها عن الذات وعن العالم، بدأ هذا الوعي بالقصيدة الغنائية، ثم أتبعه بالقصيدة التي تخفي جرأتها وخطابها الساخن وراء قناع التراث، ثم جاءت الدراما الشعرية عنده شكلا أدبيا جماعيا به رسخ إمكانات تأويل ثقافته وحلمه ومرجعياته المختلفة لكتابة ما تتطلبه كتابة الدراما.

وفي التوحيد بين الغنائي وقناع التراث للحديث بهما عن المقصي والهامشي في الدراما، كان صلاح عبدالصبور يرجع بهذا التوحيد إلى الفلسفة كجوهر أصلي للدراما، وكان يعيد هذه الدراما إلى ماهيتها الأولى في طقوسية متأملة بوعي كوني.

وفي مسرحياته «مأساة الحلاج» و«الأميرة تنتظر» «ومسافر ليل» و«ليلى والمجنون»، وبعد أن يموت الملك كان صلاح عبدالصبور يقدم النموذج الأرقى في الكتابة المسرحية العربية، وكان يصوغ المثال المكتمل في البناء الدرامي - في تجربته - كنتيجة حتمية لتأثره بالتراث المسرحي العالمي، ونتيجة تفاعله مع المرجعيات العربية والغربية، وفهمها واستيعابها، والاعتماد عليها في تقوية إرادة مغادرة يقين هذه المرجعيات ليجدد عالمه بجديده، من دون أن يخسر ذاته وهويته بحوار الثقافات وهو يكتب مسرحه الشعري.

إن عبدالصبور في تلقيه معرفة هذه المرجعيات، كان يتمثل بسؤاله المعرفي أشكال المتخيل وقيمه في الكتابة التي يريد كتابتها، لا بوصفها كتابة متعة مهربة إلى النص المحلوم به، بل بوصفها أفقا للدلالة في مسرحه الذي يقدم متعته وصلته بالمتخيل، ويقدم صلة هذا المتخيل بالمجتمع العربي وبحقيقته، ويقدم أشكال التفكير في هشاشة العلاقة الاجتماعية فيه، ويرصد المعاني التي ينتجها مسار الإنتاج الفني الصبوري في النظام الرمزي في هذه المسرحيات.

لقد كان عبدالصبور حذرا من الخضوع المطلق لهذا التأثير، وكان وكده من حوار الثقافات، وكان همه الوحيد من الانفتاح على الثقافات الإنسانية، هو إعادة تشكيل المشهد المسرحي العربي بخطابات تتقاطع فيها ثقافته العربية بالمرجعية الغربية الشعرية منها والمسرحية والفلسفية، من دون إلغاء الخصوصية العربية في هذا الحوار. وعن هذا التأثير يقول عبد الكريم برشيد: «إن هذا التأثير، بالنسبة للشاعر المسرحي العربي مزدوج، عربي من حيث البنية الشعرية، وغربي من حيث البنية المسرحية، وهذا لا يمنع من أن الشعر العربي الحديث نفسه، كان متأثرا بإليوت ولوركا وإزراباوند، وبودلير، ورامبو، وأندري بروتون، وفي مسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور يظهر النفس الإليوتي واضحا، ويمكن أن نتبين تأثير مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» التي تعكس الصراع بين مؤسسة الملك، ومؤسسة الكنيسة، التي يمثلها في التاريخ والمسرحية معا (الشهيد) توماس بيكيت»[8].

هذه المؤثرات العربية والغربية لم تشتغل بشكل آلي في مسرحيات صلاح عبدالصبور، ولم يتم نقلها كما هي، ولم تحضر في إبداعه كما هي طبقا لأصولها، لأن عبدالصبور كان تحت تأثير إكراهات الواقع المصري المعيش، وكان تحت تأثير معاناته ووعيه بتحولات مجتمعه، يعمل على تجويد الكتابة الدرامية بالرؤية العربية وبالانتماء العربي إلى الوطن العربي، مما جعل مسرحياته تأريخا - بالرمز وبقناع التراث - لما أهمله التاريخ، وكتابة حقيقية عن الزمن العربي بمتخيل درامي استطاع به أن يحول كتابته للمسرح الشعري، إبداعا مثقفا بثقافات متحاورة، أكد بها أن الانفتاح

على الغرب لا يمكن أن يبعده عن ذاته وعن واقعه وعالمه، لأن هدف الحوار ومرماه عنده كان هو تمكين الدراما الشعرية في المسرح الشعري العربي من الدخول إلى العالم والعالمية، وفهم العالم وتبديله بالكلمة وبالاستشهاد وبالمواقف العصية في الزمن العربي العصي.

٢ - الدراما الشعرية عند عبدالصبور تبوح بثقافتها المتحاورة

إن قراءة النصوص المسرحية الشعرية الصبورية هي الأقدر على البوح بثقافتها، التي هي ثقافة عبدالصبور نفسه، وهي الأكثر إفصاحا بدلالاتها عن مظاهر التنوع الثقافي فيها، وهي الخزان الأكثر احتواء لطاقة عبدالصبور الإبداعية الغنية بتوليد البنية الجديدة والنظام الجديد في بنائها وفي بنيتها.

لقد استمد عبدالصبور هذه القدرة الناطقة في نصوصه من ثقافة أعلام المسرح العربي خاصة، والغربي عامة، فصارت المتحدثة بلسان الكتابة الانقلابية في المضامين المسرحية، وهي المتحدثة عن التمرد الحقيقي على كل كتابة لا تحمل سؤالا وجوديا، ولا تحمل موضوعا وحكاية وصراعا أنطولوجيا.

بهذه القدرة المبدعة اقترب عبدالصبور من الزمن الشامل، وبها دنا بمتخيله من العصر الوقتي الذي هو فيه متسائل، وبها حقق خروجه على السائد والمتداول في المسرح الشعري العربي، لأنه يعيش بمعاناته الوجودية حيرة كونية في كون متغير، حفزه على البحث عن عمق فلسفي في مسرح ينتج ويصوغ رؤيته للوجود والعالم بهذا العمق.

وأهم الثقافات التي تبوح بها نصوصه المسرحية الشعرية، بعد أن أعاد صوغها صياغة «صبورية»، وأهم الثقافات التي اشتغلت عليها نصوصه وجعل منها مفتاحا للعالم الذي يعيش لغزه، هي الثقافات التي تعامل معها وفق متغيرات العصر، ووفق ذاته الضائعة أو المبعثرة في الواقع وفي المعيش، هذه الثقافات هي قراءاته، وهي تاريخ الكتابة لديه بهذه القراءات. القراءات التي لم تكن انتقائية ينتقي بها مدرسة واحدة أو اتجاها واحدا يقف عند حدوده ليجعل رصيده المعرفي مستلهما أو متحاورا مع متن واحد. لقد نوّع عبدالصبور من مرجعياته الثقافية. منها المرجعيات العربية التي ضمت التراث العربي، وديوانه الشعري، بما فيه شعر «الصعاليك » و«الأعشي» و«النابغة الذبياني» و«امرئ القيس» و«عمر بن أبي ربيعة» و«أبي نواس» و«المعري» و«المتنبي» و«ابن الرومي»، والتصوف، وألف ليلة وليلة، والمحبظاتية وفنون الحكواتي الراوي، ومنها المرجعيات الغربية التي ضمت كلا من «أفلاطون» و«أرسطو» و«شكسبير» و«باسكال» و«إليوت» «وجارسيا لوركا» و«بيراندللو». إضافة إلى بعض الأساطير كـ أسطورة «سيزيف» و«بروميثيوس» و«شمسون»، وأسطورة «جلجامش».

بهذه المرجعيات - وغيرها - قام صلاح عبدالصبور بعمليات استغوارية للحفر في الثقافة التي تقدمها هذه المرجعيات، استعمل بعدها الحياة في الكتابة، واعتمد المسرح الشعري كتقنية أدبية وفنية ودرامية لكتابة السيرة الذاتية دراميا برموز تراثية حلاجية في هذه الحياة، وهو بقناع التراث في نصوصه يريد أن يجعل ضمير المتكلم هو عبدالصبور الشاعر الدرامي المتكلم بهذه الثقافات، والشاعر الذي يحكي عن الفروقات الموجودة بين التراث وبين فلسفته في أثناء الحديث عن الحقيقة. وفي أثناء الحديث عن الحلم كجنين للواقع.

بضمير المتكلم - هذا - كان الشاعر عبدالصبور يتحدث بهذه المرجعيات، في ثقافة النص، عن الكائن والممكن في الدراما الشعرية لديه، وكان يقدم أشكال الحيل التي يوظفها في إعادة كتابة هذه المرجعيات في متخيل ينتج به قلقه، وينتج به دلالاته المنتقاة من المرجعيات العربية والغربية المتعددة ومن العصر أيضا. بهذه المرجعيات كان عبدالصبور يهب الحلاج أبعاده الرمزية بذاته ليصير الرمز بهذه الأبعاد ذا كينونة متعددة، فهو شاعر في الحلاج، وهو فكر فيه، وهو حياته في الدراما، وهو خطاب الشعر العارف بمعرفة عبدالصبور.

إن ثقافة الدراما الشعرية عند صلاح عبدالصبور لغة متعددة لها منظور رؤيوي يحمل معه الرمز والرفض والتمرد والتجاوز والاستشهاد بمتخيل يبوح بمعرفة النص المسرحي ويفصح عن نقاط الالتقاء والتقاطع بين دلالات الحلاج ودلالات عبدالصبور ودلالات «توماس بيكيت» عند إليوت، ويعرف بالفروقات الموجودة بين مجنون ليلى عند أحمد شوقي، وليلى والمجنون عند الشاعر صلاح عبدالصبور. هذه الفروقات تجعلنا نطرح السؤال التالي:

- ما دلالة الحلاج عبدالصبور؟

٣ - دلالة الحلاج بين إليوت وصلاح عبدالصبور

بعد أن ترجم صلاح عبدالصبور مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» صارت عنده قناعة أدبية وفنية راسخة أراد بها الاستفادة من هذه المسرحية، دون أن يتماهى مع ما تحمله من أفكار ومواقف وثقافات، والسبب هو أنه كان مؤمنا بأن مفاهيم عصره - أثناء التعامل مع التراث الغربي - يجب أن يكون فيها المبدع حريصا على نقد هذه المفاهيم بشجاعة، إما أن يقبلها، وإما أن يرفضها بعد التحقق من معاييرها، لأنها معايير ملتبسة ومعقدة ونسبية. إن هذه المفاهيم عندما تنتقل من سياق إلى سياق آخر، تبقى محافظة على سماتها وخصوصياتها إذا لم يقم قارئها بممارسة النقد الضدي لفهمها والإحاطة بمرجعياته وتفسيرها. وهو ما قام به عبدالصبور في أثناء تعامله مع التراث العربي والعالمي.

هذه القناعة رسمت لعبدالصبور شكل الوعي بهذه الترجمة، ونبهته إلى شكل الدراما الذي كان يبحث عنه، وبعد كتابة مسرحية «مأساة الحلاج» تبين أنه لم يرد أن تكون كتابته لهذه

المسرحية مماثلة مطلقة للأصل، أو تكون مطابقة لهذا الأصل ولموضوعه، وهو ما تنبه إليه حين تنبه إلى نوع الطبائع التي تقدمها مسرحية إليوت، فعمل على فهم هذه الطبائع لتجاوزها بالكتابة المغايرة في مسرحيته «مأساة الحلاج». وفي هذا الموضوع يقول: «مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية طبائع، إذ إن محورها هو الخلاف بين طبيعتين، إحداهما ماثلة في مسار الأحداث، وهي شخصية «توماس بيكيت» والأخرى محركة للأحداث دون أن تمثل على المسرح، وهي شخصية الملك «هنري الثاني»» (٩).

بهذه القراءة يطرح عبدالصبور معايير قراءته الخاصة لمسرحية إليوت، ويتوخى إثبات قابلية فهمه لها، واستيعابه للأنساق الداخلية فيها، وفهمه لفعالية مرجعياتها الخارجية، والتوقعات المولدة داخليا بهذه الطبائع. هذا الفهم جعله يبحث لمأساة الحلاج عن طبائع مغايرة تنهض عليها الكتابة الدرامية لديه، مقتنعا أن هذا البحث لا يعني أن الموروث الغربي أو العربي غير قابل للدحض أو المغايرة أو الاختلاف، أو أنه لا يتأثر بالنقد الآتي من خارجه، إن هذا البحث الصبوري يهدف إلى ترتيب الجمع بين الأمور المتباعدة في هذه المرجعيات أكثر من الاحتفاء بالأمور المتقاربة بينها، وعبدالصبور - نفسه - يميل إلى التوكيد على أن للتاريخ - في هذه المغايرة - صلة قوية بهذا الترتيب، سواء تعلق الأمر بعلاقة إليوت بالتاريخ، أو تعلق الأمر به كشاعر عربي يرفض كل كتابة مقلدة للآخر، لأن الكتابة بهذا الشكل تظل دوما ملوثة بالتصنع والافتعال والتكلف. يقول عبدالصبور:

«لجأ إليوت إلى التاريخ في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» واختار لها موضوعا دينيا هو الاستشهاد، والامتثال لإرادة الله» (١٠).

لقد وعى عبدالصبور بخصائص المحتوى وخصائص التاريخ في مسرح إليوت، وجعله يقتنع بضرورة الربط بين الموضوعات التاريخية العربية والدراما المسرحية العربية، فركز على الموضوعات المعاصرة، واستثمر القوانين الثابتة وتجاوز ما مضى، واقترب من التحول الفكري العربي، وتخلى عن الربط الآلي بين ما كتبه الآخر وما يريد أن يكتبه المبدع العربي، لأن هذا الربط الميكانيكي بين الموروث والتاريخ والزمن المعاصر في الكتابة المقلدة هو ربط زائف، والارتباط بالبعد الواحد فيها لا يكفي لإنجاز النص المغاير في المسرح الشعري البديل عن المرجع. إن التقليد مهلك، والمحاكاة العمياء مهلكة، واستنساخ النمط عمل محكوم عليه بالفشل، وهذا ما وعاه عبدالصبور حين وظف لغة الثقافة العربية وكلامها وبلاغتها لدعم تجربته الإبداعية في المسرح الشعري، الذي كان به يحاور الذات ويحاور الآخر بالحلاج المعاصر، وليس بحلاج الماضي. وهو حين اختار شخصية الحلاج ليضعها في نص إبداعي مختلف عن الموجود كان - في الحقيقة - يضع نظاما خاصا لبنائه في نظامه الخاص، وكان في تشكيله له يضع قوانينه الداخلية التي تكون مستويات وجوده في النص.

لقد تساءل النقاد عن سبب اختيار عبدالصبور للحلاج، وكان السؤال كالتالي: هل «كان اختيار عبدالصبور لشخصية «الحلاج» اختيارا مقصودا لكي يجعل فلسفة التراث العربي الإسلامي تعكس موقف المؤلف من هذا التراث؟» (١١).

وعلى هذا السؤال نطرح سؤالين آخرين هما:

- هل تأثر عبدالصبور بإليوت؟
- وهل كان هذا الاختيار قابلا للتجديد في مسرحية «مأساة الحلاج»؟

بكل تأكيد أن صلاح عبدالصبور كان في هذا التأثير - بعد هذا الاختيار - يسعى إلى التحرر من كل تأثير مباشر، وكان يسعى إلى توسيع القضايا الفلسفية الجوهرية في كتابته اعتمادا على السياق الاجتماعي والثقافي في مصر وفي الوطن العربي، واعتمادا على التوازنات المتعددة بين ما هو غربي وما هو عربي، لتقديم نظام مسرحي شعري عربي لا يطابق نظام المسرح عند إليوت ولا يحاكيه. وقد وضع عبدالصبور هذه التوازنات أمام الاختيارات الصعبة والمستحيلة، وعمل على تطويق رؤيته في رؤية النص وفق التغييرات التي أحدثها في مسرحه بعد صلته بالتراث المسرحي الغربي.

- فهل هذه الصلة موجودة أم غير موجودة؟

عن هذه الصلة يقول عبدالحميد إبراهيم: «صلة عبدالصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة، فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية «مسافر ليل» حديث إعجاب يقول: «بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف، كما هو الشأن في إليوت، فإن جريمة قتل في الكاتدرائية «مسرحية مكثفة غنية بالإيقاعات، جليلة بشخصياتها، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية» بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية وبخاصة «حفل كوكتيل» وما بعدها أن يجعل من الشاعرية إطارا مهما للعمل الفني من السمو تختفي أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أن يسمع شعرا، ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية، وظهرت بعد وفاته في سلسلة المسرح العالمي يناير ١٩٨٢» (١٢).

قادت عبدالصبور هذه الصلة بإليوت إلى اختيار رمز الحلاج، وجعلته يعيد تشكيله ليصير بهذا التشكيل المركز الرؤيوي في «مأساة الحلاج»، المركز الذي عاين به العالم المعاصر، وعاين به الوجود، وسبر به واقع مصر وحقيقة المثقف في الواقع العربي، وتجاوز به الرؤية التراثية للتراث والنظرة الأحادية للعالم، وكشف به عن الطبيعة الكونية للتاريخ العربي القديم، الذي يقدم بإبداعه حلاج التاريخ في الدراما وفي الفن، أي تقديم صورة الحلاج كرمز للإيمان بالكلمة، وكرمز للإنسان الذي يحمل عذابات الفرد الإنساني في غربته كرمز يحلم بالخلاص.

إن تشكيل الحلاج في السياق الجديد - الذي وضعه فيه عبدالصبور - لا يطابق شخصية «توماس بيكيت» ولا يماثلها، لا فكريا ولا عقديا، لأن الصراع في «مأساة

الحلاج» يأخذ طابعا فكريا محضا صار مع «الشبلي» جدلا فكريا بالتي هي أحسن في محاورة فكرية أخرجت المعرفة والوعي بالعالم من الصمت والعدم إلى الحياة والوجود، وأخرجته من الباطن إلى الظاهر، لفضح ما تمارسه المؤسسات من سياسات، وتصوير ما يفكر به المجتمع من أيديولوجيات تلغي الثقافة والمثقف وكل من يتمرد عليها في المناحي التالية:

❖ التمرد على المألوف والعادي في حياة الناس وفي سلوكهم الأخلاقي الذي اضطرب نتيجة لفساد الحكام. وفي الجواب عن سؤال ابن سريج الموجه إلى الحلاج، حول اتهامه بإفساد العامة، يكون البعد الصوفي في جواب الحلاج مليئا بالإيحاءات السياسية التي تبرز هذا التمرد.

«ابن سريج: هل أفسدت العامة؟

الحلاج: لا يفسد أمر العامة إلا السلطان الفاسد، يستعبدهم ويجوعهم.

ابن سليمان: يعني هل كنت تحض على عصيان الحكام؟

الحلاج: بل كنت أحض على طاعة رب الحكام.

برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما

فلماذا اضطربت، واختل الإحكام؟

خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم

فلماذا رد إلى درك الأنعام؟»(13)

❖ التمرد على عبادة المال كمعبود يُقدَّس، والحلم بالتغيير.

«الحلاج: الحلم جنين الواقع

أما التيجان

فأنا لا أعرف صاحب تاج إلا الله

و الناس سواسية عندي

من بينهم يختارون رؤوسا ليسوسوا الأمر

فالوالي العادل

... ينور بعضا من أرضه

(...)»(14).

❖ شجب إدانة المثقف العضوي «الحلاج» الذي ألصقت به تهم ما أنزل الله بها من سلطان، تهم واهية صادرت حريته وحرية رأيه وحرية الاختلاف، وحرية الجهر والرأي. وهو ما رواه إبراهيم عن الذين يروجون هذه التهم. وفي الحوار بين الحلاج وإبراهيم حديث عن الحكام والعدل وأشكال هذه التهم:

«إبراهيم: ... ويقولون
هذا رجل يلغو في أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامة
ورجائي أن أنبيك رجاءه
بالحيطة والكتمان.
الحلاج: ماذا نقموا مني
أترى نقموا مني أني أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه؟
(...)؟
أترى نقموا مني تدبيري رأيي في أمر الناس
إذ أشهدهم يمشون إلى الموت
لكن توجههم للموت يباعدهم عن رب الموت؟»[١٥].

❖ فضح التدثر بغطاء الدين قصد تحقيق المآرب والمنافع الشخصية، وإماطة اللثام عن مفاسد الأوساط الحاكمة، القائمة على المقالب والمكر والخديعة؛ لصرف الأموال على القصور الفخمة والملذات، وإبراز دور الكلمة في التوحيد بين القدرة والفكرة والحكمة والفعل من أجل صناعة البديل:

«أبو عمر: لمَ أرسلت إليهم برسائلك المسموسة؟
الحلاج: هذا ما جال بفكري
عاينت الفقر يعربد في الطرقات
ويهدم روح الإنسان
فسألت النفس:
ماذا أصنع؟
هل أدعو جمع الفقراء
أن يلقوا سيف النقمه
في أفئدة الظلمه؟
ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر
و نداوي إثما بجريمه
أدعو الظلمه
أن يضعوا الظلم عن الناس

لكن هل تفتح كلمه
قلبا مقفولا برتاج ذهبي؟
ماذا أصنع؟
لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحه
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أجل الرؤيه
فلعل فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمه
يستعذب هذي الكلمات
فيخوص بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
و يوفق بين القدرة والفكره
ويزاوج بين الحكمة والفعل» (١٦).

بهذا التمرد كان متخيل مسرحية «مأساة الحلاج»، يكشف عن مفاسد الواقع، وكان يقدم أطروحته الفكرية وموقفه السياسي من الفقر، ونقده للقيم الباهتة في المجتمع، وكان يقدم صورة الشاعر عبدالصبور في مأساة الحلاج وهو يقدم خلاصه، وهو ما أكده عبدالصبور نفسه حين قال: «أما القضية التي تطرحها المسرحية، فقد كانت قضية خلاصي الشخصي، فقد كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاما مضطربا، وكنت أسأل السؤال الذي يسأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟» (١٧).

والسؤال عن الفعل هو أساس تشكيل البنية العميقة في نص «مأساة الحلاج»، وهو صورة الاختلاف عن مضمون مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، وهو شكل الاختلاف بين مبنى النص الصبوري ومبنى النص الإليوتي، وهو أيضا شكل الاختلاف في شكل الكتابة التي جعلت الحلاج يواجه العالم التاريخي، ويقدم صورة مصر/ الوطن، وصورة المثقف وشكل وجوده في هذا الوطن دراميا.

إن مسرحية عبدالصبور تجسد بهذا الاختلاف التجربة الفردية المتسائلة بسؤال الحلاج «ماذا أفعل؟»، وتمثل حالات هذه التجربة الهلوعة، القلقة، المتمردة، اعتمادا على السياق الاجتماعي المصري والعربي، واعتمادا على إرادة الحسم في التفضيل بين الاختيار الجماعي الاجتماعي، والاستقلالية الفردية التي أصر بها عبدالصبور على تشغيل التراث العربي الحلاجي وأخباره في رغبته في الاستشهاد. هذه الرغبة التي استمد منها عبدالصبور سؤاله الوجودي «ماذا أفعل؟»، فكان جوابه هو جواب الحلاج، كإرادة تبحث بإرادتها عن الخلاص الجماعي، لا الفردي، وترفض وحدة الوجود ذات المصدر المسيحي المرفوض في الفكر الإسلامي، وتبتعد عن القدرية المسيحية التي عرضها إليوت في مسرحيته.

ويظهر هذا الاختيار، بين ما هو مسيحي وما هو إسلامي، في بعض الفروقات بين المسرحية «الصبورية» والمسرحية «الإليوتية» كالتالي:

❖ أحداث مسرحية «مأساة الحلاج» تجري في إطار دنيوي يمر البطل فيه من مرحلة النزول إلى الناس، بعد أن ألقى خرقته، ثم دخوله السجن، ثم محاكمته التي قادته إلى الموت بعد أن قرر الانحياز إلى الجموع ضد السلطة والحاكم، في حين تدور مسرحية إليوت في مطلق كوني. وتتحدد دلالة الخرقة والنزول إلى الناس في خطاب الحلاج في كون الفعل الإيجابي في التصوف موقفا والتزاما بأمور الحياة والإنسان في عالمه الدنيوي والديني.

«الحلاج: تعني هذي الخرقة
إن كانت قيدا في أطرافي
يلقيني في جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابي كلماتي
فأنا أجفوها أخلعها... ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
إن كانت سترا منسوجا من إنيتنا
كي يحجبنا عن عين الناس فنحجب عين الله
فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ
(...).

❖ الحلاج خرج إلى الناس لتقديم الموعظة الحسنة وتحريضهم على اتخاذ موقف جماعي، وهو في خطابه يقول متذكرا ما قاله عمرو المكي:

«الحلاج: هل تذكر ما قال لنا عمرو المكي...
لما أعطانا الخرقة والعهد؟
يا ولدي
الحب الصادق
...
...
حتى تتصف بأوصافه
أنا إنسان يضنيني الفكر ويعروني الخوف

ثبت قلبي يا محبوبي
أنا إنسان يظمأ للعدل ويقعدني ضيق الخطو
فأعرني خطوك يا محبوبي
وشفيعي في صدق الرغبة والميل
قلبي المثقل
ودموعي في الليل
...
فيمد يديه، ويأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوي؟
أنوي أن أنزل للناس
...

❖ وعلى مستوى البناء الدرامي يبدأ عبدالصبور بالنهاية المأساوية للبطل لتعود المسرحية بعد ذلك إلى الماضي، لسرد الأحداث في حوارات النص، في حين أن مسرحية إليوت تعتمد على خطية الكتابة في بناء كلاسيكي خالص.

إن ما فرض هذه الفروقات بين إليوت وعبدالصبور، هو أن عبدالصبور كان يعيش تحت تأثيرات معاصرة، جعلته يسير بخياله إلى أقصى درجات التخيل لتخطي اللغة المجمدة القديمة؛ لإنشاء الكلام الجديد بلغة جريئة تتحدث بالرمز عن الطغيان السياسي في الوطن العربي، الذي يكبل الحريات الفردية والجماعية، ويصادر مفهوم الحرية والتحرر حتى من التداول، إنها اللغة التي اخترق بها عبدالصبور. بهذه الفروقات - المرئي إلى ما وراء المرئي، والواقع إلى ما وراء الواقع، مصورا مظاهر الواقعية بالانفتاح المطلق على الثقافات، مشغلا هذه الفروقات وفق الأنساق النصية الحداثية، التي جعلت المتخيل الدرامي عنده يضع الحلاج في بعده المأساوي الغامر؛ بغية الوصول بالدراما الكونية إلى المثقف العربي إلى العالم. هذه اللغة التي مكنت المنطق الداخلي للإنشاء التراثي العربي والغربي في «مأساة الحلاج» من أن ينجز متخيلا دراميا بشعر أساسه الإيمان بالكلمة إيمانا مطلقا، لأن بالكلمة «يتم الإحياء والإيقاظ والتغيير»، وفي هذه المسرحية «اختار صلاح عبدالصبور أن يعرض مأزق اختيار الثوري بين الكلمة والعنف فوق أرضية من التاريخ وفي قلب متصوف» (١٨).

بهذا البعد الصوفي في «مأساة الحلاج» استبعد عبدالصبور مسارات شخصية «توماس بيكيت» الإليتوية، لأنها مسارات لا يريدها أن تكون متطابقة مع رؤيته، أو تقدم له بديلا محددا عما يريده، إن بديله الموضوعي، في هذا الاستبعاد كان هو مصادر الحلاج العربية الإسلامية كوسيط بينه وبين التراث الحلاجي، الذي يشبه حالته، وبين التراث كمادة أساسية للدراما

والرؤية للعالم في هذه الدراما، فكان عبدالصبور يعمل على تفعيل هيئة الكتابة ورؤيتها في النص، وكان بهذا التفعيل يتمرد بالمتخيل الدرامي، الذي صاغ به نص المسرحية على كل تشابه بين حلاجه و«بيكيت الإليوتي».

لقد ارتقى عبدالصبور بالحلاج - بهذه المغايرة الواعية - إلى الوجود الرمزي الإيجابي للبطل في الدراما الشعرية العربية، وأعطى لهذا الوجود صفاته الخاصة بعيدا عن صفات البطل في مسرحية إليوت.

ومن التناغم المطلق بين المرجع التراثي العربي في نص «مأساة الحلاج» والمرجع الواقعي في الدراما الشعرية الصبورية، ومن الابتعاد عن رؤية إليوت للمسرح، استطاعت الطاقة الدلالية للماضي الحلاجي في رؤية الشاعر عبدالصبور أن تعانق الرؤية المنكسرة والمتشظية للحاضر، وأن تجعل العلاقة الجدلية بين الدراما والبنى الاجتماعية المصرية والعربية سببا في تشكيل النص المسرحي الشعري داخل شبكة من العلاقات المنسوجة بمتخيلها بشعرية النص وبصورة المثقف والمدينة العربية المنفلتة من الشاعر والهاربة منه.

في شبكة العلاقات ـ هاته ـ نتساءل: هل استوحى عبدالصبور شخصية «بيكيت» كرمز للقدرية المسيحية بمفهوم إيجابي يقوم على حب الله والاستشهاد من أجل المبدأ والقضية؟ وهل الصورة المسيحية عند الحلاج بمكوناته الفكرية والموقفية هي من تأثيرات إليوت أيضا، أم أن عبدالصبور كوَّن علاقات جديدة في مسرحيته بعيدا عن هذه المسيحية وبعيدا عن هذه المكونات؟

نؤكد أن هذه الشبكة من العلاقات تكشف عن الاختلاف أكثر من الائتلاف، وتكشف أن الفرق واضح بين عبدالصبور وإليوت للسببين التاليين:

(١) إن التباين الفكري والاختلاف العقدي بين إليوت وصلاح عبدالصبور هو اختلاف فكري عميق بين «بيكيت» و«الحلاج».

(٢) إن «بيكيت» قسيس كاثوليكي، في حين أن الحلاج مسلم صوفي زاهد شعره في «الطواسين» وسيرة حياته يؤكدان هذا التباين، مما يؤكد أن الشخصيتين مختلفتان باختلاف لا يمكن فهمه خارج إطارهما المرجعي، وخارج اشتغالهما في النصين المسرحيين.

مثل هذا التباين الفكري بين عبدالصبور وإليوت، لا ينفي وجود بعض التشابه في بعض التفاصيل في المسرحيتين تتعلق بالمستوى التركيبي للنصين، وتتعلق بالوظائف في النصين على مستوى تقنية الكتابة، وعلى مستوى رسم الشخصيات، التي هي من خاصية وطبيعة السرد وبناء الحكاية في النصين. هذا التشابه الذي يمكن رصده في الجوانب التالية:

١- وظيفة الرسول الذي يعلن عودة «بيكيت» من فرنسا، وهي الوظيفة نفسها التي قام بها إبراهيم بن فاتك، الذي أبلغ الحلاج أن رجال السلطة يتعقبونه ويريدون به مضرة وسوءا.

«الرسول: يا عباد الله، ويا حراس المعبد

جئت لأخبركم دون مواربة:
إذ كبير الأساقفة في إنجلترا، وهو قريب
من أطراف المدينة
وقد بعث بي قبله على عجل
لأحيطم علما بمجيئه، بأسرع ما في الإمكان
لتتأهبوا للقائه» [١٩].

أما وظيفة الإخبار التي قام بها إبراهيم فكانت كالتالي:

«إبراهيم: هل أدخل يا شيخي؟
الحلاج: ما أجمل خلوة روحينا يا شبلي
ما أحلى أن نتكاشف، لكن الأيام ضنينه
ومواجدنا لا تتعدد
فليشهد إبراهيم
هل تعرفه، شاب من أهل الله...
الشبلي: ... وأحبه
الحلاج: ادخل يا إبراهيم.
(يدخل إبراهيم بن فاتك... منزعج الخاطر مسرعا).
الحلاج: ماذا تطوي في قلبك حتى فاض على سيماك
هدئ من روعك، فالدنيا عند الشبلي
في خير ما دمنا في خير.
إبراهيم: ما أصبحنا في خير بعد الآن
قد كنت أزور اليوم القاضي بن سريج
نبأني أن ولاة الأمر يظنون بك السوء.
الحلاج: بي يا إبراهيم؟!
إبراهيم: ... ويقولون
هذا رجل يلغو في أمر الحكام
ويؤلب أحقاد العامة
ورجاني أن أنبيك رجاء
بالحيطة والكتمان» [٢٠].

٢- ينصح رجال الدين «بيكيت» بالاختفاء والتواري عن الأنظار بعد أن توعده وهدده «هنري الثاني»، فرفض مجاراة نصيحتهم. وفي مسرحية «مأساة الحلاج» يحث الحلاجَ واحدٌ من السجينين على الفرار، لكن الحلاج يرفض الهرب ويفضل الاستشهاد.

٣- «بيكيت» يموت ويبقى القساوسة الثلاثة أوفياء مخلصين له، غارقين في الندم، يعانون مرارة الشعور بالأسى والحزن والذنب، وهي الحالة نفسها التي سنجدها عند «الشبلي شيخ الزهاد الذي سيحزن على مآل ومصير صديقه، الذي سيصلب في جذع شجرة بعد أن اتهم بالشرك والزندقة».

«الكاهن الأول: يا أبانا الذي ذهب بعيدا عنا، الذي فقدناه
كيف سنجدك، من أي مكان ببعيد
تنظر إلينا من عل؟ وأنت الآن في السماء
من سيقود خطانا الآن، يحمينا، يوجهنا؟
وبعد أي رحلة خلال أي رعب قادم
سنستعيد حضورك؟ متى نرث
قوتك؟ الكنيسة تثوي مفجوعة
وحيدة، منتهكة، خربة، وسوف
يبني الوثنيون على أطلالها،
عالمهم بلا إله. أنا أراه. أنا أراه» [٢١].

هكذا حاول صلاح عبدالصبور الابتعاد - جهد الإمكان - عن الروح الكنسية التي يعبق بها نص إليوت، رغم وجود هذا التشابه في الوظائف، وسعى إلى الاقتراب من دينه ومن تكوينه الديني الذي تربى في كنفه تربية دينية منذ صغره. يقول عنه: «كنت في صباي الأول متدينا أعمق التدين، حتى أنني أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعا في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين، حين تخلو قلوبهم من كل شيء إلا ذكر الله. بدأت صلاتي كما يبدأها المصلي عادة، وذهني مشتغل بمسائل الحياة المختلفة، أتمتم بالآيات، ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة، عدا فكرة الله. وما زلت أصلي حتى كدت أتهالك إعياء، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى أنني زعمت لنفسي، ساعتها... وأذكر أن بعض أهلي أدركوني حتى لا يصيبني الجنون» [٢٢].

بهذا الإيمان صار الحلاج «الصبوري» يمثل المعادل الموضوعي للمثقف العربي المعاصر، ويمثل الصورة الشاهدة عن مأساة جيل معاصر. إن الحلاج هو الرمز المحكوم عليه بالاختناق والاعتقال والنكوص والإلغاء، إنه الرمز الذي يحضر حضورا خافتا في الحلاج، لأن صلاح عبدالصبور بعروبيته وبتراثه العربي جعل كل الثقافات والمرجعيات التي استقى منها هوية عوالمه تصير عالمه الخاص في الحلاج، في هذا الرمز، بنظامه الخاص الذي كان يستشرف به «رؤية الغيب» في مصير المثقف العربي المعاصر، بمتخيل مبدع ربط فيه بين الحاضر والمستقبل، بحداثة درامية شعرية حافتها وذروتها الدرامية تكمن في دلالات الدراما وما تحققه

من خرق مستمر للعلاقات بين الثقافات تمهيدا لكتابة معرفة النص بالعالم أثناء سقوط البطل التراجيدي «الحلاج/صلاح عبدالصبور».

وهذا السقوط التراجيدي - الذي بنى به عبدالصبور الحلاج - نابع من إيمانه بأن شكل التراجيديا اليونانية هو الأكثر خلودا والأكثر درامية بسقوط البطل، وهو بهذا الإيمان يتحدث عن هذا السقوط الحلاجي بمفهوم التراجيديا اليونانية بقوله: «بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط.

وسقطة الحلاج هي مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، وباعثه هو الزهو بما نال، وهو حين ارتكب هذه السقطة أباح للناس دمه، بل وأباح دمه»[٢٣].

إن التمثل الحقيقي للثقافة التي اكتسبها عبدالصبور حول نظرية المسرح، وراكمها في ذخيرته المعرفية، كانت القوة الدافعة لإبداعه؛ كي يولد خطابات صارت مرجع الكتابة الدرامية في كتابة لا تحيل إلا على عوالمه الداخلية التي تحيل على عوالمه الخارجية.

فكيف شكَّل عبدالصبور كل الصيغ التوليدية التي ولدها من هذه المرجعيات؟ وكيف شكل قلقه الوجودي في الدراما الشعرية؟

٤ - الصيغة التوليدية للمرجعيات في مسرح صلاح عبدالصبور

كانت علاقة صلاح عبدالصبور بالتراث العالمي، وبالمرجعيات الغربية مع «أفلاطون» و«أرسطو» و«هوراس» و«شكسبير» و«إليوت» و«يونسكو» و«جارسيا لوركا» و«برتولد بريخت» علاقة قلقة ومتوترة ومتسائلة يرى فيها أن «الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح» بهذه المرجعيات، وأن حضورها في النص ليس حضورا مطلقا في رؤيته، وأن المتخيل الشعري في المتخيل الدرامي - أثناء إعادة تشكيل هذه المرجعيات - لا يتجسد إلا في المستوى الواعي في العملية الشعرية في الدراما، ولا يتجسد إلا بالانزياحات التي تحقق كيان الكتابة النصية في الدراما والدهشة.

إن المكونات المرجعية - الغربية منها والعربية - في الدراما الشعرية عند صلاح عبدالصبور أثناء الكتابة، هي كتابة عن الوجود، وكتابة عن الذات بمتخيل يلغي الحدود بين هذه الثقافات في الدراما الشعرية «الصبورية»، كتابة تُقدَّم في البنية اللغوية أثناء كتابة الحوارات التي تصور الزمن العربي في النص المتخيل.

وطبعا، جاء الحلاج في متخيل «مأساة الحلاج» مولدا في صيغة جديدة بتصوف جديد، يطرح طرحا فلسفيا مصيره، ويجادل في العلاقات الضدية الكامنة في المجتمع العربي الإسلامي في صيرورة التحولات الاجتماعية التي يعرفها ويعرفها المجتمع العربي ماضيا وحاضرا في ثنائيات

أراد بها عبدالصبور البحث عن عالم أصفى وأنقى وأعدل. يقول: «ليس الحلاج عندي صوفيا فحسب، ولكنه شاعر أيضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة» (٢٤).

بهذه الصيغة التوليدية التي اجتمع فيها التصوف بالشعر وبالدراما، في هذه التجربة، ولد عبدالصبور العلاقة الشاعرة بين الصوفية والتجربة الفنية في رمز الحلاج، وجعل بنية المسرحية تصوغ الدراما في كلام الحوارات في استقلال تام عن الأصل الذي كانه هذا التراث، وفي بعد ملحوظ عنه، سواء تعلق هذا الاستقلال بالمنحى الشخصي في حياة الحلاج - كما قدمه ماسينيون - أو تعلق الأمر بأخبار الحلاج كما حققها ماسينيون نفسه، أو تعلق الأمر بالاستقلال عما ورد في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية».

إن في الانزياح - بهذه الصيغة التوليدية عن هذه المرجعيات - تحويلا إبداعيا مميزا وطد به عبدالصبور علاقة الدراما بالإنشاء التراثي، ودعم هذا التحويل بالذاكرة الشعرية العربية، وساعد متخيل النص على توليد الإيحاء بالآن وما بعد الآن، في بعد فكري جديد اختلف به عن الأصول، وهذا ما جعل شخصية الحلاج التي ولدها عبدالصبور «تختلف عن شخصيته التاريخية في الأخبار التاريخية، رأيناه - كما يقول عبدالحميد إبراهيم - غامضا سلبيا عصبيا لا يتحمس لشيء ما، بينما هو عند عبدالصبور إيجابي يحرض العامة، يقف ضد الحكام، يدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ويجمع الأنصار» (٢٥).

بهذا الاختلاف كان صلاح عبدالصبور في «مأساة الحلاج» يبني بنية درامية برمز الحلاج، وكان بها يراكم الأحداث، ويداخل فيها بين الزمنين الماضي والحاضر، كما فعل في مسرحية «ليلى والمجنون»، ويقدم الحلاج باعتباره حلاج الحاضر وما بعد الحاضر، وليس حلاج الماضي والمتاحف. بهذا الاختلاف - أيضا - صارت الدراما الشعرية عنده، كيانا أدبيا وفنيا مؤمنا بالبعد التخييلي والمعرفي لطرح «عذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم، وكانت مسرحيتي «مأساة الحلاج» - يقول عبدالصبور - معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقيا لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة» (٢٦).

بالإيمان بالكلمة ودورها الفعال في الحياة وفي التغيير، كان عبدالصبور يسعى إلى توليد إبداع حقيقي للدراما الشعرية المصرية، خاصة، والعربية عامة، برمز الحلاج، وبالرمز الجديد في الحلاج المعاصر، ويعيد صوغ الأحداث التاريخية فيه، ويضعها في أفق انتظار القارئ العربي كإمكانات جمالية وفنية دالة على واقع العمق العربي في متخيل المسرحية الشعرية، التي نوعت في المرجعيات والثقافات لكتابة هذا الأفق، يقول الحلاج مبرزا دور الكلمة في التغيير بعد سقوطه التراجيدي:

«الحلاج: قد خبت إذن، لكن كلماتي ما خابت
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور، ولا ترجع
إلا أن تسقي بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع» (٢٧).

وإذا كان التراث الصوفي منطلقا للكتابة الدرامية في مسرحية «مأساة الحلاج» فإن هناك مرجعيات أخرى تعامل معها عبدالصبور لإتمام مشروعه المسرحي العربي، وكان من بين هذه المرجعيات تجربة العبث التي وظفها في جل مسرحياته لفهم العالم.

٥ - العبث وفهم العالم في مسرح صلاح عبدالصبور

تولد العبث في المسرح الغربي من فقدان العقل لكل قيمه ومنطقه نتيجة العواصف المدمرة، التي أنتجت القتل الجماعي للإنسان بحربين عالميتين مأساويتين هدتا أركان الحضارة الغربية، وزعزعتا الإيمان بالعقل، فلم يعد للإنسان أي معنى في عالم بغير معنى، وقد دعمت هذا العبث فلسفات كثيرة، صار همها هو الحديث عن خواء العالم من كل تفاهم وتواصل وتواد، وهو ما أشاعه مسرح العبث حين نقل هذا الخواء وهذا اللاتواصل إلى مسرحيات تمردت على كل أشكال الكتابة الدرامية، وصارت الشخصية السريالية المكتوبة باللاشعور لغة ورقية بلا معنى، في أحداث بدون معنى في عالم عبثي مبهم دون معنى.

هذه التجربة انتقلت إلى الوطن العربي بغية تجريب هذا العبث في التعبير عن ميلاد وعي جديد في الممارسة المسرحية العربية مع يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وصلاح عبدالصبور الذي اطلع على العبث، وتعامل معه، ووظف تقنياته في كتابة المسرحية الشعرية. مؤكدا أنه التقى بـ: «المسرحي العظيم «يوجين يونسكو» في مسرحية الكراسي، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري، وما كاد العرض ينتهي، حتى انتويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم، وسعيت إليه من خلال معظم أعماله. وكتبت في مذكراتي الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة يونسكو كان أحلى الاكتشافات التي عرفتها في حياتي» (٣١).

هذا الاكتشاف المعرفي لم يكن لحظة عابرة في معرفة صلاح عبدالصبور بالمسرح العالمي، بل كان سؤال إبداع لديه، وكان ثقافة جديدة انضافت إلى ثقافته العالمية، فتأثر بها، وتأثر بـ يوجين يونسكو، فأعاد تشكيل هذا التأثر، وشغله، في رؤية جديدة ظل فيها وفيا

لخطه الفكري في الكتابة، ملتزما به، معتبرا هذا المسرح العبثي مسرحا لا معقولا، وعلى الرغم من هذا يمكن أن يوظف في رؤية النص دون أن يجافي العقل أو المنطق.

وفي مسرحية «مسافر ليل» نجد ملامح من مسرحية «ضحايا الواجب»على مستوى بناء النص - أو على مستوى الشكل - فقط - أما على مستوى تيمة النص «الصبوري»، فهي تيمة جادة ومعقولة، لا مكان فيها للرؤية العبثية العدمية التي نجدها في مسرح العبث. وينوع عبدالصبور مجموعة من المراجع، وأشكال التراث في هذه المسرحية الرمزية، مجربا فيها أشكال اشتغال هذه المراجع، وهذه الأشكال في بناء دراما شعرية استطاع فيها أن يعكس تمثله لمناهج وأساليب الكتابة العبثية في المسرح الشعري، ونرى فيها مثالا ونموذجا ناضجا عن الوعي بالعلاقات المتبادلة بين التجديد في الشعر والنزوع إلى التجديد في المسرح بهذا العبث، ونرى فيها وعيا بكيفية تشغيل الثقافات في المتخيل الدرامي الذي استحضرت فيه هذه المراجع وهذه الأشكال في بنية درامية متراصة البنيان.

ويظهر تأثر صلاح عبدالصبور بمسرح العبث في حالات الاغتراب والخوف والقلق وانعدام القيم، وحضور الموت، والقرف وضياع الهوية والانتظار والعزلة واليأس، وهو ما استلهمه في مسرحية «مسافر ليل». التي أبرزت فيها الناقدة نانسي سلامة هذا التأثر قائلة: «مسرحية «مسافر ليل» تمثل زمنا عابثا تتجلى فيه بصمات يونسكو بشكل واضح. فالعلاقة بين راكبي القطار وعامل التذاكر قائمة على القمع السلطوي والسقوط في هوة الاستعطاف من قبل الراكب تقوم على حوار عابث»[29].

إضافة إلى هذا الالتقاء بين عبدالصبور و يونسكو هناك تقاطع من نوع آخر بين مسرحية «مسافر ليل» ومسرحيتي «رحلة قطار» و«يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم، يتمثل في اختيار القطار والرحلة والراكب والحوار العبثي لتقديم الأحداث كما أكد هذا لويس عوض. ويبقى أن التميز الذي تختص به مسرحية «مسافر ليل» هو توظيف أشكال تراثية عربية تتمثل في «الراوي» أو الحكواتي، الذي كان يربط بين الأحداث ويؤثر فيها بعيدا عن الشكل التقليدي للكورس التقليدي أو الراوي المحايد.

وفي تشغيل الحوار العبثي بالكوميديا السوداء في متخيل هذه المسرحية، كانت مقومات العبث تمزج بين الوهم والواقع، وتقلل من قيمة اللغة إلى الحد الذي يفقدها مقوماتها ودلالاتها، كما في مسرحية «المغنية الصلعاء»، و«الخرتيت» ليوجين يونسكو و«الكراسي»، وهو ما جعل عبدالصبور يقدم لغة عبثية في بنية درامية قريبة من الواقع ومن الواقعية، لفهم العالم وكشف سياسة التسلط برمز «العسكري»، الذي أعاد به إحضار طغاة التاريخ. وهو الفرق الذي أعطى لدلالات النص الصبوري فصاحته في الحديث عن الاستبداد بلغة العبث، بعيدا عن خواء العالم في مسرح يونسكو، وبيكيت وأداموف.

و في مسرحية «الأميرة تنتظر»، وفي زمن مطلق، يعود عبدالصبور إلى التراث العربي لكتابة هذه المسرحية، التي كسر فيها رتابة اللغة الشعرية الكلاسيكية؛ ليعالج قضايا اجتماعية وسياسية ونفسية وضعها في كوميديا سوداء ساخرة، جسد فيها الصراع العام في الحياة البشرية. وعن هذه المسرحية يقول الدكتور علي الراعي: «هذه المسرحية تغترف من النبع الأول للمسرح، من المسرح الطقوسي الذي يمثله نشيد الإنشاد، ثم تردف هذا كله بمفردات المسرح الشعبي، من أسلوب، ومن أخيلة، ومن نكات، ومن جنس غير مضيق عليه، ثم تستعير من جو الحكاية الشعبية ومن ألف ليلة - على وجه الخصوص - جوها وشخصياتها المسحورة، وألغازها وطلاسمها «القرندل مثل طيب» وأيام وليالي الانتظار التي تقضيها أميرات وحبيبات من بلاد شتى، يترقبن عودة أحبائهن الغائبين» (٣٠).

لجأ عبدالصبور، في هذه المسرحية، إلى تقنية التمثيل داخل التمثيل، أو المسرح داخل المسرح، كما قعَّد أصوله وآليات اشتغاله بيراندللو، فنوع بذلك أشكال بناء الكتابة الدرامية في هذا النص، متخذا منه وسيلة فنية لتكوين المشهد داخل المشهد، وهي التقنية التي وظفها عبدالصبور في هذه المسرحية، التي قال عنها الدكتور علي الراعي إنها تذكره «بالمسرحية التي تقدمها الفرقة الجوالة التي استخدمت هاملت كي يكشف لعمه وأمه عن جرمهما، ولكن المسرحية تذكر فقط بالمشهد الشكسبيري ولا تنقل، ذلك أن صيغة المسرحية، التي تبسط شكوى أو تعرض حالة أو جريمة عن طريق تمثيلها، إنما هي صيغة معروفة في الأشكال الشعبية للمسرح. وفي المغرب حيث كان مسرح البساط يقوم بهذه المهمة، وفي مصر حيث مسرحيات المحبظين قد بسطت شكوى من ظلم حياة الضرائب بأن قدمتها ممسرحة أمام محمد علي في حفل ختان أولاده» (٣١).

وتظهر تقنية المسرح داخل المسرح . كذلك في مسرحية «ليلى والمجنون» . حين اقترح الأستاذ على الصحافيين تمثيل مجنون ليلى، فتصير «ليلى القديمة ليلى العصرية، ويصبح شاعر الآن هو المجنون المتمرد على القديم، ويتم الانتقال من قصة شوقي «الحلوة» مجنون ليلى، إلى ليلى والمجنون، ويتم توزيع الأدوار بين الشخصيات التي ستغادر أدوارها المعروفة للانخراط في الأدوار الجديدة، والدخول في زمن السؤال والجواب حول معنى ووظائف هذا التحول في الأحوال. وعندما شاع السؤال حول التمثيل هل هو بداية عطلة كان الحوار التالي:

«الأستاذ: لا ... لا عطلة

بل شدو وغناء

ستغني مجموعتنا كي تتعارف

إذ تندمج الأصوات وتتآلف

نلقي عن أوجهنا أقنعة العمل المعقوده

زياد: هل يعني هذا أن سنكون فرقة رقص وغناء

ما أحلاها فكره

اسمع

«أراك عصي الدمع شيمتك الصبر»

هل يعجبكم صوتي؟

الأستاذ: بل فرقة تمثيل

يكفي أن تتجمع ساعات معدوده

في يوم أو يومين من الأسبوع

وبعيدا عن جو العمل الصحافي

كي نجري تجربة الأدوار

فإذا أتقن كل دوره

قدمنا حفلا ندعو فيه بعض الأصحاب الخلصاء

والآن

فلنتخير عملا فنيا نبدأ به.

زياد: موليير

الشيخ متلوف

فلدينا منه ألوف، وألوف

حنان: لا، بل إحدى كوميديات الريحاني.

حسان: لا يعجبني الموضوع جميعه

فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك أو نمرح

ضحكت هذي المدن المتبلدة الحس

خمسة آلاف سنه

ضحكت حتى استلقت ميتة فاتحة فاها

كالجرح الصديان

ظننت وخز الأيام والنحس

دغدغة حنان

إنا نحتاج إلى أن نغضب» (٣٢).

فما هو المؤتلف والمختلف بين مسرحية «الأميرة تنتظر» والمرجعيات الغربية؟

توجد علاقة قوية بين صلاح عبدالصبور وجارسيا لوركا تبرزها التقاطعات بين هذه المسرحية ومسرحية «برناردا ألبا» ومسرحية «بعد أن يموت الملك» ومسرحية «يرما». هذه التقاطعات تتمثل في:

❖ تيمة العقم والحلم بالإنجاب كتيمة مشتركة بين «يرما» ومسرحية عبدالصبور. الأميرة تنتظر.

«**الأميرة: صه... اصمت.**

السمندل: بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذني

أمطر في بطني طفلا.

الأميرة: أرجوك... اصمت.

السمندل: أذكرت...؟

الأميرة: ذكرت.

السمندل: ولهذا جئت» [٣٣].

❖ تيمة الانتظار في زمن مطلق يوحد بين وصيفات الأميرة في مسرحية «الأميرة تنتظر» وبنات برناردا في مسرحية «برناردا ألبا».

«**الوصيفة الأولى: إنا ننتظره.**

الوصيفة الثانية: واثقة أن سيجيء؟

الوصيفة الأولى: هذا ما نحيا له.

الوصيفة الثانية: وإذا لم يأت...؟

الوصيفة الأولى: لم يأت...؟» [٣٤].

... ...

(يسمع صوت من الخارج، كأن خطى تتردد. تنزعج الأميرة. ملقية بسمعها على الصدى).

الأميرة: ما هذا يا أم الخير؟

الوصيفة الثالثة: مولاتي

تلك هي الريح.

الأميرة: أتراه يأتي الليلة؟

الوصيفة الثانية: لا أدري يا مولاتي

أتسمع في هذه الليلة سرا مدفونا في أحجار الصمت

يوشك أن يبعث شبحا تتشقق عنه الظلمة.

الأميرة: أشعر هذي الليلة مثل شعورك

لا أدري ماذا أفعل إن جاء؟

إني أسألكن سؤالا

لكن لا تكسرن فؤادي بجواب مسنون كالسيف

أو بجواب رواغ كالماء

قد كنتن معي في تلك الليلة

وعرفتن الحادث.

الوصيفة الثالثة: الحادث، ما الحادث؟

الأميرة: الحادث؟

لا تذكرن الحادث.

الوصيفة الثالثة: ما يحيا كل دقيقه

لا ينسى أو يذكر.

الأميرة: أبدو مخطئة في أعينكن

لكن، لكن

قد لوح بي الحب .

الوصيفة الثانية: نعلم. نعلم.

الأميرة: بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالا

طفلا في كل خريف.

الوصيفة الأولى: نعلم... نعلم.

الأميرة: هل أخطأت إذن» (٣٥).

❖ السمندل هو موضوع الانتظار لدى الأميرة و وصيفاتها، وبيبي الروماندو هو موضوع الانتظار عند أديلا التي تحلم به زوجا.

«الأميرة: ما جاء بك الليلة؟

السمندل: قلب يبحث عن أضلاعه.

الأميرة: هذا ما أعددت من الكلمات لتلقاني

تنفخ في كلماتك كالفقاعات

حتى تصبح فارغة براقة.

السمندل: ما هذا صوتي، بل صوت الحب.

الأميرة: أرجوك... أرجوك

لا تفسدها .

السمندل: ماذا؟

الأميرة: اللحظة

انظرن، صدقاني

انتظرت كل خلايا جسمي لمسة هذي اللحظة

انتفض دمي يشتهي رعشتها النارية من أزمان

دار حولي مقدمها المتسربل في غيب الليل
نومي ومقامي
أكلت هذي اللحظة من أرقي، شربت من عطشي
لبست أيامي
علقت بذروتها المولودة عنقي
وتدليت لأنتظر القادم ذات مساء
كنت أقول لنفسي
هل يأتي منتقما، أو مزدريا، أو مكتئبا، أو منكسرا
أو ندمانا أو مجروحا، أو محتضرا
لكن وا أسفاه
ها هو ذا يأتي متشحا بالكذب كما اعتاد
قد عامت في شفتيه الألفاظ
لامعة ومراوغة كالزيت
وأسفاه مازلت كما أنت
أوه... اذهب عني... لا... لا تذهب
أغفر لك كل خطاياك
إلا أن تفسد لحظة صدق» (٣٦)

يقول محمد السيد عيد عن هذه العلاقة التي جمعت عبدالصبور بـ «جارسيا لوركا: «لقد اقترن اسم الشاعرين المصري والإسباني للمرة الأولى، خلال تقديم المسرح المصري لرائعة لوركا «يرما» في الستينيات، إذ اقتضى عرض هذه المسرحية أن تصاغ الأجزاء المغناة منها شعرا، وكان أبرز اسم بين الشعراء الشباب في هذا الوقت هو صلاح عبدالصبور؛ فعهد إليه بالصياغة الشعرية لهذه الأجزاء» (٤٧).

٦ - الزمن الجديد وتغريب الأحداث في مسرحية «ليلى والمجنون».

في مسرحية «ليلى والمجنون» يحضر زمن جديد، وشخصيات متخيلة، ومواضيع غريبة تمكن بها صلاح عبدالصبور من اللجوء إلى التغريب البريختي لجعل المألوف والعادي والمتداول في قصة «قيس بن الملوح وليلى العامرية» غريبا برموزه الجديدة، تغريب لا يمكن فهمه بيسر وسهولة، ولا يمكن تمثل ما يريد قوله إلا بتفكيك غرابة هذا التغريب، والقبض على آليات اشتغاله، والتعرف على كيفية بناء جديده، وكيفية تحويل العادي والمألوف في قصة الحب بين هذين العاشقين إلى متخيل عجيب وغريب ومدهش، في كتابة درامية أعادت بناء العلاقات بين موضوع «الحب» والدراما،

وذلك بتغريب الأحداث والوقائع والشخوص واللغة في كلام شعري ائتلفت فيه عناصر التغريب، واجتمعت عناصر التوظيف الجديد للتراث للدلالة على افتتان الشاعر بما ينتجه هذا التغريب حين يحول الدلالة القديمة لـ «قيس» و«ليلى» إلى زمن معاصر يصطدم فيه الحب والشعر بالواقع، وتصير فيه القاهرة فضاء تجري فيه الأحداث، فيها توجد «ليلى» رمزا لمصر، وفيها يوجد «حسام» رمز واقع المعتقل السياسي الذي يحرض على الثورة، وفيها يوجد سعيد رمز المجنون العاقل، الذي يفجر في هذا الفضاء كل التناقضات التي يعيشها زملاؤه في العمل.

والزمن الجديد، بهذا التغريب، لم يعد يحكي تراث قيس وليلى، ولم يعد يسرد سيرتهما، ولم يعد - هذا الزمن - حيزا معبأ بتراكم الأحداث التي تحجز الأحداث في خط درامي يتبع خطية الحكاية والكتابة، لنقل الموجود والكائن دون خلخلة ثوابت هذا الكائن. إن هذه المسرحية أعادت قراءة هذا التراث، لا لتستفيد منه في الكتابة، ولكن من أجل التشكيك في قدرته المطلقة في التعبير وتصوير وتشكيل ما يتوخاه الكاتب المسرحي توظيفه للتعبير عن وجوده.

«حسان: هيه يا أستاذ
الحب... الحب
لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه
بل يصنعه العنف الملتهب
مجموعة أشعار بريخت ورفاقه
من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية
لم تمنع شرذمة النازية
من أن تتربع فوق كرسي السلطه.
الأستاذ: لكن النازية سقطت يا ولدي.
حسان: لم تسقط بالكلمات.
الأستاذ: يا ولدي
تاريخ الإنسان صدى خفقات القلم الملهم
لا تاريخ القفازات السوداء وحمامات الدم
والآن...
لنعد لروايتنا
كم كنت مصيبا حين تلمست سبيلا كي نتلاقى
في دائرة الفن
لكني كنت مصيبا أكثر
حين اخترت هذا العمل الفني
«مجنون ليلى» [٣٨].

وبما أن صلاح عبدالصبور كان يعيش حرقة الإبداع في ذاته، وكان يحلم بنقل حرقة العصر والتاريخ المعاصر إلى هذا الإبداع، فقد اختار أن يعيد ما كتبه التاريخ الأدبي عن حكايات وقصص مجنون ليلى، ويعيد النظر فيما كتبه الشاعر أحمد شوقي مفسرا ومضيفا ومؤولا ومعدلا لكل ثوابت قيس وليلى.

ولم يجد الشاعر عبدالصبور من طريق لذلك سوى اختيار مأزق الزمن الجديد في منتصف العشرينيات من القرن الماضي لكتابة هذه المسرحية، وتحقيق التغريب في صوغ الزمان الافتراضي في الدراما الشعرية، والدخول بهذا التغريب برمز ليلى المعاصرة وسعيد المجنون المعاصر إلى الواقع المصري بشخوص متخيلة تنتمي إلى جيل واحد، و زمن واحد، وأحداث واحدة، تجري في القاهرة خلال ثلاثة أشهر عام ١٩٥٢ . وقد تحدد الزمن والمكان في الفصل الأول من المسرحية بالإرشادات المسرحية كالتالي:

(الفصل الأول

المنظر الأول. غرفة تحرير في إحدى المجلات الصغيرة التي كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ . في الغرفة مجموعة من المكاتب والمقاعد، ومائدة اجتماعات، على الجدران صور لبعض قادة النضال القوميين وعلى الجدار المواجه للمائدة لوحة دون كيشوت لدومييه) [٣٩].

بهذا التغريب في مسرحية «ليلى والمجنون» لعب إدراك الذات في معرفة الواقع والعالم دورا أساسيا في توسيع إمكانات اشتغال التراث في الزمن الذي يتخيل شخوصه في الحاضر حيث بالتغريب كان يسهم في تقديم صورة التجربة الأدبية العربية المعاصرة في الدراما، وفي هذه المسرحية كان الزمن المتخيل يقدم رؤية الشاعر للواقع وللحياة، حول تيمة أساسية في النص وهي عجز الحب عن أن يكون بلسما وعلاجا لتناقضات الواقع.

«ليلى: كيف.

سعيد: في بلد لا يحكم فيه القانون

يمضي فيه الناس إلى السجن بمحض الصدفة

لا يوجد مستقبل

في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد ثعبان في الرمل

لا يوجد مستقبل

...

لا يوجد مستقبل» [٤٠].

لقد تجاوز عبدالصبور أحمد شوقي بالكتابة المعاصرة للتراث في هذه المسرحية، وكان في هذا التجاوز يعيد بناء مسرحيته، إما بالتناص بينه وبين أحمد شوقي وإما بتضمين شعر

شوقي في بنية النص المعاصر، موظفا تقنية التمثيل داخل التمثيل في مشهدين اثنين، يشخص فيهما البطلان الشاعر المعاصر وزميلته ليلى شخصيتي المجنون وحبيبته القديمة، كما قدمها شوقي في مسرحيته.

بمثابة خاتمة

لقد كان صلاح عبدالصبور وفيا لمسيره الإبداعي في الشعر وفي الدراما الشعرية، وكان في خطه الفكري في الفكر وفي النقد وفي الكتابة يبني مشروعا ثقافيا عربيا أعطاه المتخيل في مسرحياته انفتاحا رحبا على كل الثقافات التي استمع إلى نبضها، وحاورها، وساءلها، واختلف معها، ونوع أشكال مقاربتها، وكان كلما وصل إلى جواب أو أجوبة عن سؤال المعرفة وسؤال القلق وسؤال الحيرة وسؤال الألم وأسئلة اللغة والتشكيل فيها، إلا وأعطى لحياته في الإبداع بعدا إنسانيا صار فيه - بكل هذه الأسئلة - المجنون والمتصوف والبطل الذي ينتظر الذي يأتي ولا يأتي، ويصير البطل الشاعر المتمرد على مرارة الواقع وعنفه وقسوته، وهو الشاعر الذي يجوب كل الآفاق ليقول كلمته المحملة بإرادته في صنع الممكن في المستقبل، لكنه في حلمه المتأمل، وفي لحظات أمله لم يجد إلا السقوط التراجيدي مآلا ومصيرا كي يكتب فيه تراجيديا الواقع والذات والوطن ودور الكلمة وفشلها في الواقع، ودور الحب وفشله في بناء العلاقات، لقد كانت مسرحياته تجريبا لهذه التيمات التي لم تعش صدام الثقافات في رؤيتها، ولكنها عاشت حوار الثقافات بذات مبدعة اشتغل فيها المتخيل بمجازه الخاص لإعطاء الدراما العربية بعدها الإنساني بتجربة المثقف الشاعر صلاح عبدالصبور في المسرح، الذي قال عنه: «إن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منها. ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد»(٤١).

هذا ما حققه عبدالصبور في مسرحه، وهذا ما أنجزه في رؤيته للعالم، وهذا ما جعل المسرح عنده تكثيفا لدلالات الحياة المختلة، وجعل من شاعريته الخاصة هبة شاعرة تقدم صورة الخلل في الواقع وفي الذات وفي العالم.

الهوامش

1 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» حياتي في الشعر. المجلد الثالث. دار العودة. بيروت. ص ١٨٨.

2 المرجع نفسه: ص ٢٠٩.

3 المرجع نفسه، ص ٢١٠.

4 المرجع نفسه.

5 المرجع نفسه، ص ٦٢.

6 المرجع نفسه، ص ١٣٥.

7 عبد الكريم برشيد: المسرح الشعري وقضايا المجتمع العربي. ندوة الشعر العربي، ٢٢ و٢٣ ـ ذو القعدة ١٤٣٠ هـ. ٢٨ و٢٩ فبراير ٢٠٠٠ م. مؤسسة يماني الثقافية الخيرية. جائزة الشاعر محمد حسن فقي. ص ١٣٦.

8 المرجع نفسه، ص ١٣٦.

9 ت. س. إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية»، ترجمة وتقديم صلاح عبدالصبور. مراجعة د. أمين العيوطي ١٤٨ من المسرح العالمي. تصدر عن وزارة الإعلام. الكويت. يناير ١٩٨٢ . ص ٢٩.

10 ت. س. إليوت «حفل كوكتيل». ترجمة وتقديم صلاح عبدالصبور. مراجعة د. أمين العيوطي، ص ١٤٩ من المسرح العالمي. تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، فبراير ١٩٨٢ ص ٥.

11 عبد الحميد إبراهيم: جريمة قتل في الكاتدرائية بين إليوت وعبدالصبور. فصول. مجلة النقد الأدبي. الأدب المقارن. الجزء الثاني. المجلد الثالث. العدد الرابع. يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ص ١٩٧.

12 المرجع نفسه، ص ١٩٨.

13 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» مأساة الحلاج. المجلد الثالث. دار العودة. بيروت، ١٩٩٨، ص ٥٨١ و٥٨٢.

14 المرجع نفسه، ٥٣٧ و ٥٣٨.

15 المرجع نفسه، ص ٤٧٦ و٤٧٧.

16 المرجع نفسه، ص ٥٨٥ و ٥٨٦ و٥٨٧.

17 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» حياتي في الشعر. المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، ص ٢١٩.

18 سامي خشبة: «قضايا معاصرة في المسرح» الجمهورية العراقية. وزارة الإعلام. سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد ١٩٧٢، ص ٢٣٢.

19 ت. س. إليوت: «جريمة قتل في الكاتدرائية». ترجمة وتقديم صلاح عبدالصبور، مراجعة د. أمين العيوطي، من المسرح العالمي، عدد ١٤٨، يناير، ١٩٨٢ . سلسلة تصدر عن وزارة الإعلام. الكويت، ص ١٣١.

20 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، مأساة الحلاج. دار العودة. بيروت، ١٩٩٨ . ص ٥٧٦ و٤٥٧ و٤٥٨.

21 ت. س. إليوت: جريمة قتل في الكاتدرائية، ترجمة وتقديم صلاح عبدالصبور. مراجعة د. أمين العيوطي. من المسرح العالمي. العدد ١٤٨، يناير ١٩٨٢ . سلسلة تصدر عن وزارة الإعلام. الكويت ص ٤١.

22 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ص ١٤٧

23 المرجع نفسه، ص ٢١٧ و ٢١٨ .

24 المرجع نفسه، ص٢١٩ .

25 عبد الحميد إبراهيم: «جريمة قتل في الكاتدرائية بين إليوت وعبدالصبور»، فصول، مجلة النقد الأدبي، الأدب المقارن، الجزء الثاني، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ص١٠٣ .

26 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» حياتي في الشعر، المجلد الثالث ـ دار العودة، بيروت ١٩٩٨، ص٢٢٠ .

27 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، مأساة الحلاج ـ دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٤٧٩ و ٤٨٠ .
28 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» حياتي في الشعر، المجلد الثالث ـ دار العودة. بيروت، ٧٠٠.
29 نانسي سلامة: تأثير يونسكو على صلاح عبدالصبور، فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨١، ص ١٤٦ .
30 الدكتور علي الراعي: «المسرح في الوطن العربي» (ط٢) عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، ربيع الآخر، ١٤٢٠هـ ـ أغسطس، ١٩٩٩م، ص ١٧٤ .
31 المرجع نفسه، ص ١٧٤ .
32 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، ليلى والمجنون دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٧٢٤ و ٧٢٥ و ٧٢٦ و٧٢٧ .
33 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، الأميرة تنتظر ـ دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٤٢١.
34 المرجع نفسه، ص ٣٦٤ .
35 المرجع نفسه: ص ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧ و ٣٧٨ .
36 المرجع نفسه: ص ٤١١ و ٤١٢ و٤١٣ و٤١٤ و٤١٥ .
37 محمد السيد عيد: أثر لوركا في مسرح عبدالصبور، مجلة «المسرح»، عدد ٣ يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر، ١٩٨٧، ص ٢٤.
38 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» ليلى والمجنون ـ دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٧٤١ و٧٤٢ و ٧٤٣ و٧٤٤.
39 المرجع نفسه، ص ٧٠٥.
40 المرجع نفسه، ص ٧٨٩ .
41 صلاح عبدالصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور» حياتي في الشعر، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ص٢١٥ و٢١٦.

علم المعرفة (*): آفاق جديدة في دراسة العقل

د. محمد طه (**)

مقدمة

لقد كتب جورج ميللر G.Miller أستاذ علم النفس بجامعة برنستون بالولايات المتحدة وأحد الرواد المؤسسين لعلم المعرفة هذه الكلمات عام ١٩٧٩، وذلك بعد حوالي ربع قرن من الأحداث التي يشير إليها، وهي مشاركته في ندوة حول «نظرية المعلومات» Information Theory، عقدت في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا بالولايات المتحدة في الفترة من ١٠-١٢ سبتمبر عام ١٩٥٦، بل يذهب ميللر إلى أبعد من ذلك فيحدد يوم ميلاد علم المعرفة بأنه يوم ١١ سبتمبر عام ١٩٥٦، وهو اليوم الثاني من أيام الندوة المذكورة.

ويرجع ميللر اختياره لهذا اليوم، ليكون اليوم الذي شهد المولد الرسمي لعلم المعرفة، إلى أنه شهد ظهور ثلاثة أعمال تمثل علامات فارقة في هذا المجال: وهي بحث تشومسكي Chomsky بعنوان «ثلاثة نماذج للغة» Three Models of Language، وبحث آلان نيوول A. Newell، وهربرت سيمون H. Simon الذي يصف «ماكينة نظرية المنطق» Logic Theory machine. وكذلك لخص ميللر بحثة حول «الرقم السحري ٧ زائد أو ناقص ٢: بعض حدود قدرتنا على معالجة المعلومات» The Magic Number Seven plus or minus Two: Some limits on our , capacity for information processing (Miller, 1979; Gardner, 1984).

(*) علم المعرفة هو الترجمة الأدق والأكثر تعبيرا عن المعنى للمصطلح Cognitive Science.

(**) أستاذ مساعد علم النفس واللغويات - جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية، وجامعة أبو ظبي - الإمارات العربية المتحدة.

لقد كان العقد الممتد من ١٩٥٥ إلى ١٩٦٥ حاسما في صياغة وبلورة ما أصبح يعرف الآن بالثورة المعرفية Cognitive Revolution، التي تمثل أساس علم المعرفة الناتج عن تضافر جهود الباحثين في عدد من التخصصات، كعلم النفس المعرفي وعلم الكمبيوتر واللغويات وفلسفة العقل وعلم الأعصاب. وتقدم هذه الدراسة مدخلا تعريفيا بهذا العلم، يشتمل على وصف لماهيته وأسسه الفلسفية وجذوره التاريخية، بالإضافة إلى عرض إسهاماته الرئيسية في دراسة العقل، وكذلك تطوراته الحديثة ومشكلاته وأوجه النقد الموجهة له.

(١) ما هو علم المعرفة؟

مشكلة المعرفة مشكلة قديمة قدم الإنسان، وتبدأ مع بدء وعي الإنسان بذاته وانفصاله عما هو مشترك مع باقي الكائنات. فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي استخدم عقله لدراسة كيفية عمل هذا العقل. ومبحث المعرفة أو الإبيستمولوجيا epistemology هو أحد الأركان الرئيسية في دراسة الفلسفة، وهو يهتم بدراسة إمكانية المعرفة وحدودها وأصولها وأنواعها ومكوناتها (انظر مثلا Woods, 1962). وتشكل طبيعة المعرفة الإنسانية والدور النسبي للعوامل الذاتية والموضوعية فيها إحدى المشكلات الفلسفية الكبرى التي يمكن تصنيف الفلاسفة والاتجاهات الفلسفية على أساسها.

ويمثل علم المعرفة - بوجه عام - التناول العلمي الحديث لمشاكل الإبيستمولوجيا كما تناولتها الدراسات الفلسفية عبر العصور. ويذهب جاردنر (Gardner, 1984) في تأريخه الكلاسيكي لعلم المعرفة إلى تعريف هذا العلم بأنه مجموعة من الجهود المعاصرة ذات الأساس الإمبريقي المهتمه بالإجابة عن الأسئلة الأبيستمولوجية القديمة، وخاصة تلك المتعلقة بطبيعة المعرفة ومكوناتها ومصادرها ونموها واستخدامها. وبشكل أكثر تحديدا، يعمل الباحثون في علم المعرفة على مواجهة مشكلات تتوزع على نطاق واسع وجبهات متعدده: فهم من ناحية يسعون إلى فهم معنى المعرفة ومدى دقة معرفة أي موضوع في العالم الخارجي، ودور العوامل الذاتية والموضوعية في هذه المعرفة، من حيث دقتها أو تشوهها. وهؤلاء الباحثون يهتمون كذلك بالشخص القائم بالمعرفة، ووسائله في تحصيل هذه المعرفة، كميكانيزمات الإدراك والتعلم والتفكير وكيفية حصوله على المعرفة وتخزينها واسترجاعها، بل ونسيانها بعد ذلك، وهم يهتمون بتطور هذه الميكانيزمات واختلافها من الطفولة إلى الرشد إلى الشيخوخة، وفي كل من حالات السواء (لدى الأسوياء العاديين والمتميزين) أو المرضى (كما في حالات الإصابة المخية)، وكذلك عبر الثقافات المختلفة. وعلى صعيد متصل يهتم الباحثون في علم المعرفة - كذلك - بالأشكال المتنوعة لتمثيل Representation المعرفة، كالتمثيل الشكلي Formal أو التخيلي Imagery أو اللغوي للمعلومات، وبالعلاقة بين هذه الأشكال المتنوعة من طرق التمثيل.

ومن ناحية أخرى يهتم هؤلاء الباحثون - كذلك - بالدافع نحو المعرفة والقيمة التكيفية التي تدفع الإنسان إلى الرغبة في المعرفة، وهو ما يقود أخيرا إلى دراسة حدود المعرفة الإنسانية.

وفي ضوء هذا التحديد لمجال علم المعرفة واتساع آفاقه يمكن القول بأنه علم يهدف إلى دراسة العقل Mind وليس المخ brain. ومن الناحية الوظيفية فإن الباحثين في علم المعرفة يسعون إلى فهم وظائف الإدراك والتفكير والذاكرة والفهم واللغة والتعلم وغيرها من الظواهر العقلية الأخرى (Stillings et al, 1995). وعلى الرغم من اتساع ورحابة مجالات الدراسة في علم المعرفة على هذا النحو، فإن التوصيف الدقيق لمجال هذا العلم يقتضي القول بأن موضوع الدراسة فيه لا يقتصر على الإنسان، ولكنه يتعداه ليشمل الجوانب المعرفية (أو السلوك الذي يمكن وصفه بالذكاء) لدى كل من الآلة (مثل أجهزة الكمبيوتر) والحيوان. فدراسة الوظائف المعرفية التي يقوم بها الكمبيوتر أو يتمتع بها الحيوان تسهم في فهم طبيعة المعرفة لدى الإنسان، فضلا عن أهميتها التطبيقية من حيث تحسين أداء الآلة وفهم سلوك الحيوان. ولقد كان للباحثين في مجال علم الكمبيوتر دور رئيسي في تأسيس علم المعرفة، وفي محاولات فهم العقل البشري (كما سيرد فيما بعد في هذا الجزء، وفي الجزء الثالث من الدراسة الحالية). كما أصبح البحث في معرفة الحيوان Animal cognition أحد مجالات الدراسة في علم المعرفة، التي تهدف إلى فهم الصور البدائية الأقل تطورا من عمليات التفكير، من أجل فهم هذه العمليات في صورتها المعقدة لدى الإنسان، كما يهدف هذا العلم كذلك إلى دراسة قدرات معالجة المعلومات لدى الحيوانات في بيئاتها المختلفة؛ لفهم تأثير ضغوط البيئة وعلاقات القوى بها على نمو الوظائف والعمليات المعرفية (Baysen & Himes, 1999; Hinde, 2004).

ومع نضج علم المعرفة فإنه من الطبيعي النظر إليه باعتباره علما أساسيا Basic Science في المقام الأول، يهتم بدراسة طبيعة المعرفة وفهم التفكير في نطاق واسع من البحوث الأساسية يمتد من فلسفة العقل حتى الذكاء الاصطناعي مرورا -كما سيأتي بعد قليل- بعلم النفس المعرفي وعلم الأعصاب واللغويات. فهو ليس امتدادا تطبيقيا لأحد العلوم أو لمجموعة من العلوم، بل أصبح كيانا متماسكا ومستقلا يسعى إلى اكتشاف مبادئ عامة ومجردة وذات قدرة تفسيرية عالية لأوجه النشاط المعرفي المختلفة، على الرغم من التباينات العديدة في هذه الأوجه. ولعل من أبرز الامثلة في هذا الصدد محاولة تحديد العموميات اللغوية Linguistic Universals أو المبادئ الرئيسية التي تحكم السلوك اللغوي، على رغم اختلاف اللغات، بدءا من جهود تشومسكي المبكرة (Chomsky, 1957). ومن ناحية أخرى فهناك العديد من الجوانب التطبيقية لعلم المعرفة: فنظم الخبرة - Expert systems كأحد مجالات الذكاء الاصطناعي، التي تقوم على تكوين قاعدة معلومات ضخمة حول مجال معين، وصياغة هذه القاعدة في صورة برنامج يقدم المساعدة للمتخصصين (انظر مثلا Rose, 1985) تطورت

تطورا هائلا، بحيث أصبحت تساعد في تشخيص الأمراض، والتنقيب عن البترول، وحل المشكلات العلمية، وفي تطوير نظم الكمبيوتر. وكذلك أدت التطورات في فهم العمليات المتضمنة في القراءة، وفي اكتشاف مواضع الإصابات المخية المرتبطة بفهم وإنتاج اللغة إلى تطوير وسائل تشخيص وعلاج الأطفال الذين يعانون من صعوبات القراءة، وإلى تحسين برامج علاج عيوب النطق (Caplan, 1987; 1996). ومع ذلك يلفت ستيلنجز وزملاؤه (Stillings et al, 1995) النظر إلى الجوانب السلبية لتطبيقات علم المعرفة، ويحثون الباحثين في هذا المجال على الوعي بالتضمينات الأخلاقية والسياسية لأبحاثهم. فالأبحاث حول رؤية الكمبيوتر Computer vision، على سبيل المثال، قد تستخدم في ابتكار وسائل مساعدة بصرية للمكفوفين، ولكنها قد تستخدم كذلك في تصميم أنظمة توجيه متطورة لصواريخ تحمل رؤوسا نووية، أو للتجسس على الأفراد واختراق خصوصياتهم. وتزداد أهمية هذه الجوانب التطبيقية لعلم المعرفة مع توالي الأبحاث التي ترصد الآثار السلبية للانترنت على الحياة الأسرية والاجتماعية (kraut et al, 1998)، وظواهر أخرى مثل إدمان الإنترنت internet addiction، وجرائم الكمبيوتر أو الإرهاب الإلكتروني Cyber Terrorism.

ومع اتساع ورحابة مجالات البحث في علم المعرفة، فقد كان من الطبيعي أن تتعدد روافده وتتعدد التخصصات الأصلية للعاملين في هذا المجال. ويمكن القول بأن علم المعرفة هو نتاج ما هو مشترك بين علم النفس المعرفي واللغويات والذكاء الاصطناعي وفلسفة العقل وعلم الأعصاب. وبالتالي فهو تخصص بيني interdisciplinary يحاول الإجابة عن سؤال رئيسي مشترك بين هذه التخصصات، وهو: كيف يعمل العقل؟ وعلى الرغم من أن كل تخصص يحتفظ بهوية مستقلة نشأت في ظروف تاريخية خاصة، فإنه يحاول الإسهام في علم المعرفة على نحو يتآزر ويتكامل مع جميع العلوم الأخرى المكونة له. وبالتالي فمن المفيد عند تقديم علم المعرفة في هذه المرحلة المبكرة أن نتعرف على الإسهام النسبي لكل من هذه العلوم في تكوينه وتحديد هويته.

(أ) علم النفس المعرفي Cognitive Psychology

لقد كان الانقلاب على السلوكية التي سادت علم النفس منذ بيان واطسون الشهير عام ١٩١٣ (Watson,1913) وحتى الخمسينيات من القرن العشرين حدثا رئيسيا، ليس فقط في تأسيس علم النفس المعرفي، ولكن في تأسيس علم المعرفة ككل (للتفاصيل التاريخية انظر الجزء التالي من الدراسة الحالية). فمع سيطرة السلوكية اقتصر علم النفس التجريبي على دراسة العمليات المعرفية البسيطة كالتعلم اللفظي والتآزر الـ «حسي - حركي» واكتساب المفاهيم البسيطة، واعتبر الذكاء هو ما تقيسه اختبارات الذكاء وهي الصياغة الإجرائية للمفاهيم والمشتقة من الوضعية المنطقية Logical Positivism (Barrs, 1986). وفي ضوء هذا التعريف الإجرائي كان الفرق بين

ذكاء الإنسان والحيوان كالحمام أو القرود فرقا في الدرجة وليس في النوع، وباستثناء جهود بياجيه Piaget ومدرسة الجشطالت Gestalt في أوروبا، كانت السلوكية وخاصة تحت تأثر سكينر Skinner تستبعد عمليات التفكير والإدراك والذاكرة واتخاذ القرار وغيرها من الموضوعات من دائرة البحث العلمي، باعتبارها عمليات لا تخضع للملاحظة المباشرة، وهي بالتالي - وفقا لهذا المنظور- أقرب إلى المفاهيم الميتافيزيقية منها إلى المفاهيم العلمية (لمناقشة أسس الاتجاه السلوكي كنموذج إرشادي لعلم النفس، والفرق بينه وبين الاتجاه المعرفي في هذا الصدد، انظر Barrs, 1986; Segal & Lachman, 1972، بالإضافة إلى المقدمات الأساسية في علم النفس المعرفي مثل Best, 1992; Reisberg, 2001; Sternberg, 1996).

لقد كان الإسهام الرئيسي لعلم النفس المعرفي في علم المعرفة هو أنه أعاد هذه المفاهيم إلى دائرة البحث العلمي، وأعاد النظر إلى العقل باعتباره صندوقا أبيض يمكن رؤية ودراسة ما بداخله، وليس كمجرد صندوق أسود لا يحوي شيئا أو يحوي أشياء لا يمكن دراستها كما زعمت السلوكية. وعلى هذا، فإن علم النفس المعرفي يركز على عمليات أو «وسائل» المعرفة، ويعيد الاعتبار إلى عملية التفاعل بين الإنسان والبيئة، وإلى دور الإنسان ككائن مركب في هذا التفاعل. وعلم النفس المعرفي إذ يقوم بذلك إنما يعتمد على القياس التجريبي المضبوط وعلى برامج المحاكاة Simulation التي يقوم بها الكمبيوتر، وهو بذلك يتجنب المشاكل الرئيسية التي واجهت محاولات الاستبطان Introspection والجشطالت لاستكناه محتوى العقل البشري.

(ب) الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence

لقد أسهم الذكاء الاصطناعي في علم المعرفة إسهامين رئيسيين: فهو **أولا** قدم مجازا Metaphor جديدا للعقل، وهو مفهوم معالجة المعلومات Information processing. ووفقا لهذا التصور فإن أي نظام معقد يتعامل بذكاء مع البيئة كالإنسان أو الكمبيوتر لا بد أن يكون مكونا من ثلاث وحدات رئيسية: **الوحدة الأولى** خاصة باستقبال المثيرات أو المدخلات inputs، **والوحدة الثانية** لإجراء العمليات المختلفة عليها، وهي وحدة المعالجة Processing، **وأخيرا وحدة المخرجات** outputs، التي تخرج ناتج هذه المعالجة إما إلى البيئة وإما ليكون هذا الناتج مدخلا جديدا في سلسلة المعالجات. والجديد هنا أن الإنسان أو الكمبيوتر لا يتعامل مع العالم فقط من خلال المثير والاستجابة - أو المدخلات والمخرجات بلغة هذا المجاز - ولكن الإنسان بالدرجة الأولى يقوم بالعديد من العمليات الوسيطة فيما بين المثير والاستجابة، كالتفكير والتعلم والتخزين والتصنيف والاسترجاع والتجريد. وإذا كانت هذه العمليات الوسيطة مجهولة وغير قابلة للملاحظة، وبالتالي لا تصلح لأن تكون موضوعا للبحث العلمي من وجهة نظر السلوكية، فإنها في ضوء علم الكمبيوتر أصبحت عمليات ملموسة تتم بشكل عياني من خلال المكونات الصلبة لجهاز الكمبيوتر (انظر Bourne et al, 1986; Mayer, 1981)،

وبالتالي اكتسب البحث في هذه العمليات الوسيطة، التي تشكل أساس علم المعرفة شرعية علمية في كل من علم النفس المعرفي وعلم المعرفة.

أما الإسهام **الرئيسي الأخير** للذكاء الاصطناعي في تأسيس وتطوير علم المعرفة فقد تمثل في وضع واختبار النظريات حول العمليات المعرفية الوسيطة لدى الإنسان في صورة برامج محاكاة Simulation تحاكي هذه العمليات، كما هي مفترضة حسب تصور نظري معين. وفي هذه الحالة يُصمَّم برنامج كمبيوتر وفق أساس نظري مسبق، بحيث يكون هذا البرنامج قادرا على أداء بعض العمليات المعرفية، كحل المسائل الرياضية أو فهم النصوص المعقدة، وبالتالي يتنبأ هذا النموذج بمواضع قوة وضعف العقل البشري عند أداء هذه العمليات. وكلما كان سلوك البرنامج قريبا من سلوك الإنسان كان ذلك دليلا على صدق الأساس النظري الكامن وراءه. أما إذا كان الاختلاف بين أداء البرنامج وأداء المفحوصين البشريين كبيرا، كان ذلك دليلا على عدم صدق النموذج (انظر الجزء الثالث من الدراسة الحالية لمزيد من التفاصيل). وقد كان برنامج حل المشكلات Human Problem Solver الذي قدمه نيوول وسيمون (Newell & Simon,) ١٩٧٢ أوائل السبعينيات من أوائل هذه البرامج، وقد تلته مجموعة كبيرة من برامج المحاكاة، منها على سبيل المثال برنامج READER، الذي قدمه جست وكاربنتر (Just & Carpenter, 1987) لمحاكاة السلوك الإنساني عند قراءة وتفسير أحد النصوص. أو برنامج Empath لمحاكاة سلوك التعرف على الوجه Face recognition والاستجابات الانفعالية (Cottrell & Metcalfe, 1991). وقد أمكن للباحثين عن طريق تنفيذ النظريات المختلفة من خلال برامج المحاكاة أن يحققوا هدفين: الهدف الأول هو اختبار الاتساق الداخلي بين الافتراضات الضمنية داخل كل نظرية، وإذا كان من الممكن للتناقضات داخل النظرية ألا تظهر في حالة الصياغة اللفظية لها، إلا أن ذلك الاختفاء يتعذر في حالة تحويل النظرية إلى برنامج كمبيوتر، إذ يؤدي التناقض الداخلي فيه إلى فشل البرنامج وتوقفه عن العمل. أما الهدف الأخير الذي يتحقق من خلال استخدام تقنية المحاكاة، فهو إمكان اختبار النماذج أو النظريات من خلال مقارنة أداء الكمبيوتر بالأداء البشري على المهام نفسها. وبطبيعة الحال كلما ارتفع مستوى التطابق بينهما دل ذلك على صدق النظرية.

وعلى الرغم من المشكلات التي يثيرها الذكاء الاصطناعي، وخاصة من حيث إغفال الجوانب الانفعالية والثقافية في العمليات المعرفية (انظر الجزء الرابع من هذه الدراسة) فإنه يظل أحد الروافد الرئيسية لعلم المعرفة.

(ج) اللغويات Linguistics

بدأ إسهام علم اللغويات في منظومة علم المعرفة مع مراجعة تشومسكي الشهيرة (Chomsky ,1959) لكتاب سكينر عن السلوك اللفظي (verbal behavior Skinner, 1957). حيث دحض تشومسكي التفسير السلوكي لاكتساب اللغة من خلال تعزيز الاستجابات

الصحيحة وعقاب الاستجابات الخاطئة. وقد ذكر تشومسكي في الرد على ذلك أن جميع الأطفال الأسوياء يكتسبون لغاتهم القومية في أعمار متقاربة، بغض النظر عن البيئة التي يعيشون فيها، بل إن الأطفال ينتجون عددا من الجمل يفوق ما يمكن أن يكونوا قد تلقوه من هذه البيئة. وخلص تشومسكي من هذا إلى ما صار أساسا لأبحاثه في السنوات التالية، وهو أن اللغة عبارة عن بنية أو نسق معرفي ذي أساس بيولوجي أو فطري، وأن فهم وإنتاج واكتساب اللغة يتبع قوانين وخصائص هذا النسق. وقد كانت أولى محاولات تشومسكي لاستكناه خصاص النسق اللغوي هي نظريته عن النحو التوليدي Generative Grammar، التي عرضها في كتابه عن الأبنية التركيبية Syntactic structures في النصف الثاني من خمسينيات القرن العشرين (Chomsky 1957)، حيث فرق بين البنية السطحية Surface structure والبنية العميقة Deep structure، وحدد قواعد للتحويل Transformational Rules تتيح اشتقاق أكثر من بنية سطحية للجملة من خلال بنية عميقة واحدة. وقد أدت جهود تشومسكي - في هذا الصدد - وتعاونه مع بعض علماء النفس المعرفيين، خاصة جورج ميللر في إثبات الواقع السيكولوجي لهذه القواعد - (Miller, 1962; 1965) أدى ذلك إلى تأسيس علم اللغويات النفسية Psycholinguistics، الذي يعنى بدراسة الأساس النفسي لوظائف اللغة.

وعلى حين كان علم اللغة النفسي نتاج التعاون بين المختصين في كل من اللغويات وعلم النفس المعرفي، كان الإسهام الرئيسي الثاني لعلم اللغويات في منظومة علم المعرفة ناتجا عن التعاون بين اللغويين وبين المختصين في مجال الذكاء الاصطناعي، وهو ما نتج عنه ما يعرف الآن بعلم اللغويات الحاسوبية Computational Linguistics، كمقدمة لهذا العلم، انظر. Grishman, 1986; Posner & Johnson, 1992. يهدف علم اللغويات الحاسوبية إلى دراسة استخدام الكمبيوتر في معالجة اللغة. وهو يعمل على محورين رئيسيين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي: فهو من الناحية النظرية يحاول الوصول إلى نماذج محاكاة فهم اللغة وإنتاجها، وذلك بغرض فهم كيفية عمل العقل البشري عند تعامله مع اللغة. أما من الناحية التطبيقية فهو يطبق فنيات الكمبيوتر في تسهيل التعامل مع اللغة، إذ يسعى الباحثون في هذا المجال إلى تطوير برامج لفهم وترجمة النصوص، وإلى عمل قواعد بيانات وتحليلات كتلية Corpus analysis للغات المختلفة. وهم يعملون كذلك على تطوير برامج البحث والاستدعاء Search and Retrieval من قواعد البيانات المختلفة.

(د) فلسفة العقل Philosophy of Mind

يمكن النظر إلى علم المعرفة بوجه عام على أنه أحد تجليات ذلك النزاع الذي يضرب بجذوره في الفلسفة الغربية، ونجد تجلياته في الحضارات الأخرى بين اتجاهين رئيسيين في النظر إلى مشكلة المعرفة: **الأول** هو الاتجاه الإمبيريقي Empirical، ويمثله فلاسفة الجزر

البريطانية مثل لوك Locke، وهيوم Hume ومل Mill، الذين يرون العقل صفحة بيضاء Tabula Rassa تتأثر بالمثيرات البيئية الخارجية، وتتكون المعرفة بالتالي من الارتباطات بين هذه المثيرات. أما **الاتجاه الثاني** فهو الاتجاه العقلاني Rationale، ويمثله فلاسفة القارة الأوروبية - وخاصة ديكارت Descarte وكانط Kant - الذين يرون وجود مقولات عقلية فطرية في العقل الإنساني مسؤولة عن المعرفة. وعلم المعرفة أو الاتجاه السائد فيه يقوم على تبني الاتجاه العقلي من حيث وجود دور فاعل للعقل والمقولات القبلية A priori أو المتغيرات الوسيطة بين المثير والاستجابة، ورفض فكرة اعتبار السلوك نتيجة سلاسل متصلة من الارتباطات كما في الاتجاه الإمبيريقي، انظر (Fodor,1981).

وعلى حين قدمت الفلسفة أساسا لعلم المعرفة من ناحية، فإنها من ناحية أخرى تحاول التصدي لتضمينات علم المعرفة بالنسبة إلى طبيعة المعرفة، وتحاول إعادة قراءة مشكلات المعرفة في ضوء الاكتشافات الحديثه لعلم المعرفة، مثل مشكلة العلاقة بين العقل والجسم، انظر (Harman ,1989)، ومشكلة معنى التفكير وهل تفكر الآلة أم لا في ضوء الذكاء الاصطناعي (انظر المعالجة الكلاسيكية للموضوع في Searle, 1980).

(هـ) علم الأعصاب المعرفي Cognitive Neuroscience

بدأ إسهام علم الأعصاب في علم المعرفة في نهاية العقد الخامس من القرن العشرين، على يد اثنين من الباحثين في علم الوظائف العصبية للأعضاء Neurophysiology، هما ديفيد هيوبل D.Hubel وثورستين ويزل T. Wiesel اللذين أثمرت جهودهما عن فوزهما معا بجائزة نوبل في الطب عام ١٩٨١. فقد قام هيوبل وويزل بتثبيت أقطاب كهربائية صغيرة Microelectrodes في القشرة المخية للقطط والقردة، وقاما بقياس الاستجابة العصبية لمثيرات تختلف من حيث الشدّة واللون والتباين. وقد أوضح هيوبل وويزل وجود تخصص specificity في الخلايا التي تستجيب للخصائص المختلفة للمثيرات: فبعض الخلايا تستجيب لشدة المثير وبعضها الآخر للون أو لدرجة التباين (لمراجعة جهود هيوبل وويزل، انظر Hubel & Wiesel, 1959; 1979).

وفي الوقت نفسه، الذي بدأت فيه بحوث هيوبل وويزل تقريبا، بدأت بحوث روجر سبري (R.Sperry, 1974)، الذي شاءت الأقدار أن يقتسم معهما جائزة نوبل في الطب كذلك. وقد أجرى سبري دراساته على المرضى المصابين بإصابات في المخ عن طريق قطع الألياف العصبية الموصلة بين النصفين الكرويين للمخ، والمسماة بال Corpus. Callosum، وباستخدام تكنيك المخ المنقسم Split -brain technique قدم سبري وزملاؤه مثيرات مختلفة لكل من نصفي المخ على حدة، وتوصلوا إلى اكتشاف تمايز وظائفهما، وتخصص النصف الأيسر في وظائف اللغة والوظائف التحليلية، في حين يتخصص النصف الأيمن في الجانب الحدسي-الابتكاري

والموسيقى (لمناقشة عامة حول هذه الجهود المبكرة ودلالتها بالنسبة إلى علم المعرفة انظر Gardner, 1975).

وعلى حين اقتصر دور علم الأعصاب في علم المعرفة، حتى منتصف الثمانينيات على معرفة الأساس العصبي للوظائف المعرفية، إلا أنه تطور بعد ذلك ليصبح مصدرا للفروض والنماذج حول عمل هذه الوظائف، وذلك نتيجة للتعاون بين علم الأعصاب وعلم الذكاء الاصطناعي، الذي نتج عنه نشوء علم الأعصاب المعرفي Cognitive neuroscience. (Gazzaniga, 2000; Banich, 2004). وفي ضوء هذا المنظور يمكن النظر إلى معالجة المعلومات على أنها نشاط متواز Parallel يقوم به المخ، وهو الاتجاه الذي ظهر في منتصف الثمانينيات على يد فريق بحثي عمل باشراف روميلهات Rumelhart وماكليلاند McClelland في جامعة كاليفورنيا (McClelland, Rumelhant & PDP Research Group, 1986; Rumelhant, McClelland & PDP Research Group, 1986)، الذي يعرف بالمعالجة الموزعة المتوازية Parallel distributed processing أو التوصيلية Connectionism داخل الشبكات العصبية Neural Networks (انظر القسم الثالث من الدراسة الحالية). ولا يعتمد هذا الاتجاه على الكمبيوتر كنموذج للأداء العقلي يقوم على المعالجة المتسلسلة Serial للمعلومات، بل يعتمد على تقديم المخ كنموذج يقوم بمعالجة المعلومات بالتوازي. ويقوم هذا الاتجاه على نمذجة Modelling العمليات العقلية كشبكات دينامية ذات وحدات معالجة بسيطة وشبيهة بالنيورون العصبي Neuronlike، ثم فحص الخصائص الحاسوبية لهذه النماذج واختبار مدى قربها من خصائص التفكير الإنساني.

وهكذا يمكن القول إن علم المعرفة هو جماع تلاقي عدد من التخصصات المختلفة التي تتفق في محاولتها كيفية عمل العقل. وإذا كان علم المعرفة هو نتيجة التفاعل بين هذه التخصصات الخمسة المذكورة فيما سبق، فإن التفاعل بين كل اثنين أو ثلاثة من هذه التخصصات قد أدى - كذلك - إلى نشوء العديد من التخصصات الفرعية التي تندرج تحت علم المعرفة بجوانبه المختلفة؛ فمثلا نشأ علم اللغة النفسي نتيجة التفاعل بين علم اللغويات وعلم النفس المعرفي، ونشأ علم الأعصاب المعرفي من التفاعل بين علم الأعصاب والذكاء الاصطناعي وعلم النفس العصبي. وبالمثل نشأ علم اللغويات الحاسوبية من التفاعل بين علم اللغويات والذكاء الاصطناعي. وإلى جانب ثراء محتوى هذه التخصصات فإنها تتيح فرصة الحصول على النتائج باستخدام تنويعة كبيرة من مناهج البحث المختلفة، التي تتراوح بين التحليل المنطقي في فلسفة العقل وفنيات التصوير العصبي Neuroimaging وتسجيل الارتباطات العصبية المستخدمة في علم الأعصاب المعرفي، مرورا بالتحليل النظري المستخدم في بناء النظريات اللغوية وأساليب القياس التجريبي المستخدمة في معامل علم النفس المعرفي، وفنيات المحاكاة

والنمذجة المستخدمة في الذكاء الاصطناعي (لدراسة مناهج البحث، انظر Simon & Kaplan, 1989). ويتيح هذا التنوع الكبير في المناهج إمكان جمع عدد كبير من البيانات باستخدام وسائل مختلفة، ويتيح إمكان التحقق من دقة هذه البيانات، وصدق النتائج المستخلصة منها باستخدام أكثر من وسيلة من وسائل التحليل.

(٢) أسس فلسفية وجذور تاريخية

يصعب تصور دراسة أي علم وفهم دلالته بمعزل عن الإطار الفلسفي والسياق التاريخي الذي ظهر فيه. وهذا القسم من الدراسة ينقسم إلى جزأين: **الأول** يتناول الإطار الفلسفي لظهور علم المعرفة، أما **الجزء الثاني** فيتناول السياق التاريخي - الاجتماعي له.

(أ) الأسس الفلسفية لعلم المعرفة:

إن علم المعرفة باهتمامه بالعمليات العقلية الداخلية لا يمثل مجرد فرع جديد من فروع العلم، بل يمثل بالأحرى نظرية قبلية Metatheory أو نموذجا إرشاديا Paradigm جديدا وثورة علمية على التقليد السلوكي، وذلك بالمعنى الذي استخدمه مؤرخ العلم، الفيزيائي والفيلسوف الأمريكي توماس كون T. Kuhn في كتابه «بنية الثورات العلمية» Structure of Scientific Revolutions، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢ (Kuhn,1962)، حيث توصل كون من خلال دراسته لتاريخ العلم واستعراضه لعدد كبير من الأمثلة حول تطور العلوم الطبيعية إلى أنّ مسار العلم لا يمضي بشكل تراكمي وفي اتجاه واحد، بل في مسارات دائرية، حيث يمضي التقدم العلمي في أي فرع من فروع العلم محكوما بنموذج إرشادي عام، يحدد مسار العلم وأدوات الدراسة وطرق فهم وتفسير النتائج، بل ويزود الباحثين بافتراضات ضمنية أو صريحة حول الظواهر محل الدراسة، وهو ما يسمى بالعلم القياسي Normal Science، إلا أنه مع تقدم هذا العلم يتراكم حجم هائل من المعلومات في نطاق هذا النموذج الإرشادي، ويتراكم كذلك عدد من المشكلات وأوجه التناقض وجوانب لا يستطيع النموذج الإرشادي السائد تفسيرها، مما يؤدي إلى دخول العلم مرحلة «الأزمة crisis»، وإعادة النظر في العديد من القواعد والنظريات المستقرة، وبالتالي دخول العلم في حالة من الثورة تؤدي إلى تغيير النموذج الإرشادي Paradigm Shift، وإلى ظهور نموذج إرشادي جديد يحمل افتراضات صريحة وضمنية جديدة حول طبيعة العلم وظواهره. وبالتالي فهو تحول في النظرة إلى العالم يؤدي -على حد تعبير كون - إلى أن تبدو الموضوعات التقليدية في ضوء مغاير وقد ارتبطت في الوقت ذاته بموضوعات أخرى غير مألوفة، بحيث يجد العلماء أنفسهم إبان الثورات العلمية يستجيبون لعالم جديد. وبعبارة أخرى فإن النموذج الإرشادي الجديد يحل مشكلات النموذج السابق ويحدد طبيعة المشكلات موضع الدراسة في المستقبل.

وفي ضوء هذا التصور لمسار العلم، يمثل علم المعرفة نموذجا إرشاديا جديدا أو ثورة علمية على النموذج الإرشادي الذي ساد دراسة العقل حتى الستينيات من القرن العشرين وهو السلوكية. وحتى تتضح مدى ثورية علم المعرفة، وإلى أي مدى يمثل نقلة كيفية تختلف عن السلوكية، يجب فهم النموذج الإرشادي الذي يحكم كلا منهما. فقد قامت السلوكية كنموذج يحاكي نماذج العلوم الفيزيائية في القرن التاسع عشر في اعتماد هذه العلوم على الوضعية المنطقية كأساس فلسفي وعلى الإجرائية كأساس منهجي. وبالتالي استبعدت السلوكية كل ما لا يمكن ملاحظته بشكل مباشر من حيز الدراسة العلمية، فاستبعدت مفاهيم العقل والتفكير والشعور وغيرها، بحيث اقتصرت دراسات السلوكيين على المثير والاستجابة. وعلى الرغم من تبني السلوكية الجديدة لمفهوم المتغيرات الوسيطة Intervening Vairables الذي قدمه تولمان Tolman كمحاولة لفهم العمليات بين المثير والاستجابة فإن الافتراضات التي تقوم عليها السلوكية يمكن تلخيصها، كما يرى لوك (locke, 1971)، في القضايا الرئيسية التالية:

١-**الحتمية Determinism**: بمعنى أن كل أفعال وأفكار ومعتقدات الإنسان محددة كليا بقوى خارجة عن نطاق سيطرته وخاصة القوى البيئية.

٢-**المصاحبة الثانوية Epiphenomenalism**: أي أن كل الحالات الشعورية كالأفكار مثلا إنما توجد كناتج ثانوي By-Product للأحداث الفيزيقية في الجسم و/أو في العالم الخارجي.

٣-رفض **الاستبطان Introspection** كمنهج علمي للبحث.

وتمشيا مع هذه القضايا الرئيسية، فإن تصور السلوكية عن الإنسان يقوم على اختزاله إلى مستقبل سلبي للمعلومات، وعلى اعتبار سلوكه محتوما بسلسلة محدودة من المثيرات. وبالتالي فإن الفرق بينه وبين أي نوع من أنواع الحيوانات إنما هو فرق كمي وليس فرقا كيفيا. على أن هذا التصور للإنسان ليس مجرد تصور أملته نتائج البحوث، بل كانْ رائدا لنشأة العلم وموجها له. إذ كان تبني نموذج ميكانيكي آلي للإنسان ولحتمية سلوكه شرطا ضروريا لتأسيس علم النفس كعلم مستقر، وبالتالي كانت السلوكية النموذج الإرشادي السائد فيه (Barrs, 1986). إلا أن عجز السلوكية عن تفسير عدد من الظواهر السلوكية المهمة كالتفكير والإبداع وتكوين المفهوم وغيرها أدى إلى إعادة النظر في النموذج الإرشادي السلوكي، وظهور الثورة المعرفية التي تقدم نموذجا إرشاديا وافتراضات صريحة وضمنية تتعارض مع تلك التي قدمتها السلوكية. فبدلا من النظر إلى الإنسان باعتباره صندوقا أسود (أي إهمال الجانب الموجود بين المثير والاستجابة)، يسعى المعرفيون إلى تطوير نسق يكون الإنسان فيه صندوقا أبيض White Box، يمكن تحديد ووصف ودراسة ما يدور فيه من عمليات فرضية كتفسير للسلوك (Solso, 1991)، وبذلك يعيد علم المعرفة الاعتبار للعمليات العقلية الداخلية.

وهكذا، فكما كان التصور السلوكي للسلوك الإنساني انعكاسا لمبدأ الحتمية العلمية Scientific determinism التي سادت الفيزياء الكلاسيكية والعلوم الطبيعية الأخرى في القرن التاسع عشر، فإن التصور المعرفي له هو انعكاس للنقلة من الحتمية إلى اللاحتمية التي ميزت الانتقال من العلم الحديث إلى العلم المعاصر. فإذا كانت التطورات العلمية المعاصرة أفسحت مجالا للاختيار داخل علم الفيزياء، كما في مبدأ اللايقين uncertainty principle(*) لهيزنبرج Heisenberg والذي كان الفيزيائيون أوعى بتضميناته الفلسفية منذ وقت مبكر (Heisenberg, 1952)، فقد كان لذلك تأثيره في علم النفس، وبالتالي أصبح المجال مفتوحا للحديث عن الحرية الإنسانية. ذلك أن المنظور المعرفي للسلوك الإنساني -كما يقول أولريك نيسر (Neisser, 1982) واحد من أبرز المعرفيين ومؤلف أول كتاب بعنوان علم النفس المعرفي (انظر القسم التالي من هذا الجزء)- هذا المنظور يرد الاعتبار إلى الحرية الإنسانية. فالبشر قادرون على الاختيار من خلال اختيار ماينتبهون إليه (الانتباه الانتقائي)، أو من خلال اختيار إستراتيجيات معرفية معينة لحل المشكلات، فالسلوك البشري ليس محتوما دائما بالغريزة العمياء، أو بهذه الثنائية الآلية بين الإثابة والعقاب.

وبوجه عام، فالتصور المعرفي للإنسان يقوم على افتراض حريته، وعلى فهم أفعاله كأفعال غرضية ذات معنى وليس كمجرد تتابع من الحركات العشوائية القائمة على المثير والاستجابة. وبالتالي لم تعد الحركات غير الغرضية Purposeless Movements وحدة السلوك، إذ لم يعد من الممكن عمليا وصف الاستجابة دون الرجوع إلى السياق الخاص بها، وإلى العائد المتحقق من خلالها. بل إن تتابعا واحدا من الحركات يمكن أن يشكل فعلين اعتمادا على المعنى المستنتج من السياق، وهو ما نقوم به - كما يقول باور Bower - في تفرقتنا اليومية بين الأفعال العرضية Accidental والقصدية Intentional. بل إن العقوبة القانونية للقتل تختلف باختلاف المعنى: فالقتل العمد يختلف عن القتل نتيجة الإهمال، ويختلف عنهما القتل العرضي غير المقصود (Bower ,1975). وهكذا فإن وحدة السلوك في علم النفس المعرفي هي الفعل الغرضي الذي يقوم به كائن واع ذو إرادة حرة.

(ب) الخلفية التاريخية لنشوء علم المعرفة:

ترجع بوادر الأزمة السلوكية وبدايات الثورة المعرفية إلى وقت مبكر يحدده جاردنر (Gardner, 1984) بعام ١٩٤٨ مع انعقاد مؤتمر حول «الميكانيزمات المخية للسلوك» Cerberal mechanisms of behavior في معهد كاليفورنيا للتكنولوجيا، الذي كان مخصصا لدراسة كيفية سيطرة الجهاز العصبي على السلوك. وقد ضم هذا المؤتمر نخبة من ألمع العقول وقتذاك، فقد

(*) مبدأ اللا يقين وضعه عالم الفيزياء الألماني هيزنبرج (١٩٠١-١٩٧٦)، ويقرر بشكل عام اختلاف التقدير الدقيق للجسيمات الصغيرة باختلاف موضع القائم بالملاحظة. ولهذا المبدأ تضمينات مهمة، من حيث إثارته للشك في موضوعية المعرفة، ومشكلة العلاقة بين الذات والموضوع في المعرفة.

كان المتحدث الرئيسي عند الافتتاح عالم الرياضيات فون نيومان Von Neuman، الذي بنى أول جهاز كمبيوتر في الأربعينيات من القرن الماضي، والذي قارن بين عمل الكمبيوتر وعمل المخ. كذلك كان من بين المتحدثين عالم الرياضيات والفسيولوجيا العصبية وارن ماكلوش Warren McClluch، الذي آثار نقاشا حول كيفية قيام المخ بمعالجة المعلومات، وكيف يؤثر ذلك في إدراكنا للعالم. إلا أن أكثر المداخلات أهمية - حسبما يرى جاردنر - جاءت من كارل لاشلي Karl Lashley أستاذ علم النفس العصبي بجامعة هارفارد، الذي قدم بحثا حول مشكلة «التسلسل التتابعي في السلوك» The problem of serial order in behavior، حيث تحدى المسلمات الأساسية للسلوكية، بل ووضع أجندة جديدة للبحث في هذا الموضوع. لقد كان لاشلي مقتنعا بأن أي نظرية حول السلوك الإنساني لا بدّ أن تكون قادرة على تفسير السلوك المعقد مثل السلوك اللغوي أو ممارسة رياضة التنس أو العزف على آلة موسيقية. ولقد كانت وجهة نظر لاشلي (كما عرضها جاردنر، المرجع السابق) أن الأطار السلوكي السائد آنذاك لا يستطيع تفسير هذه الأنشطة، فسرعة القيام بهذه الأنشطة تجعل من غير الممكن لأي خطوة فيها أن تكون معتمدة على الخطوة السابقة. فمع التتابع السريع لهذه الخطوات لا توجد مساحة من الوقت تكفي للحصول على مردود سلبي أو إيجابي على الخطوة السابقة، لتكون أساسا للخطوة التالية. ويخلص لاشلي من ذلك إلى أن هذه الأنشطة لا بد أن تكون مخططة مسبقا. وعلى هذا فلدى الجهاز العصبي خطة عامة أو بنية تندرج تحتها الاستجابات الفرعية دون الاعتماد على البيئة، وبالتالي فبدلا من أن ينشأ السلوك من الخارج فإن ميكانيزمات المخ المركزية هي التي تحدد كيف يقوم الكائن الحي بتنفيذ هذه العمليات المعقدة.

لقد كان هذا المؤتمر جزءا من مناخ أكبر ساد المجتمعات البحثية في الولايات المتحدة وإنجلترا منذ نهاية الأربعينيات، يقوم على قناعة بأن إجابات السلوكية على ما يثيره العقل البشري من تساؤلات هي اجابات غير مقنعة، ولا تفسر تباينات السلوك البشري في مختلف جوانبه المعقدة. وقد تحالفت العديد من الظروف التي جعلت فترة ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى نهاية الخمسينيات فترة تمهيد لولادة علم المعرفة. لقد كان **أول** وأهم هذه المؤثرات ظهور الكمبيوتر. ويرجع الفضل في توضيح تضمينات هذه الآلة بالنسبة إلى العقل البشري إلى قيام عالم الرياضيات البريطاني آلان تورينج Alan Turing عام 1936 (Turing, 1950) بتصميم ما أصبح يعرف فيما بعد بماكينة تورنج Turing machine التي تستطيع القيام بأي عملية حسابية، بل ويمكن نظريا برمجتها لأداء أي عملية يمكن التعبير عنها بدقة. وبالتالي فقد أوضح تورنج أنه يمكن اعتمادا على الكود الثنائي Binary Code (المكون فقط من تتابعات مختلفة من الصفر والواحد) تصميم وتنفيذ عدد لا نهائي من البرامج. وقد كان تورنج مقتنعا بإمكان بناء هذه الآلات بشكل فعلي، وأنه سياتي اليوم الذي لن يمكن فيه التفرقة بين أجوبة الكمبيوتر عن مجموعة من

الأسئلة وأجوبة المفحوصين البشريين عليها، وهي الفكرة التي عرفت فيما بعد باختبار ماكينة تورنج. Turing Machin Test. لقد أوضحت جهود تورنج إمكان تصميم آلات يمكن برمجتها للقيام بعمليات التفكير المختلفة، وبالتالي فقد مهدت هذه الجهود الطريق لإعادة مشروعية البحث في مجالات التفكير الإنساني، باعتبارها عمليات ذات قوانين خاصة بها، يمكن دراستها دراسة علمية وليس مجرد ناتج فرعي لتتابع سلاسل معقدة من المثيرات والاستجابات. ذلك أنه إذا كانت أجهزة الكمبيوتر تتمتع بقدرات التفكير فإنه لم يعد يمكن حرمان الإنسان من هذه القدرة. وقد تحققت تضمينات مشروع تورينج في الأربعينيات على يد فون نيومان الذي بنى أول جهاز كمبيوتر يتكون من الوحدات الأساسية المعروفة اليوم في أجهزة الكمبيوتر (وسائل إدخال البيانات، ووحدة معالجة المعلومات، ووسائل الحصول على المخرجات). وقد أصبح هذا التصور بوجه عام وخاصة مفهوم المخ كمعالج للمعلومات Information Processor هو المجاز الرئيسي للإنسان في علم المعرفة (لمزيد من التفاصيل انظر القسم الثالث من الدراسة الحالية).

أما **العامل الثاني** الذي لعب دورا حيويا في بزوغ علم المعرفة فقد كان جهود نوربرت وينر Norbert Weiner في نظرية الضبط والاتصال Control and Communication theory، التي بدأها في الثلاثينيات من القرن العشرين، وتبلورت في كتابه الكلاسيكي عن السبرنطيقا cybernetics عام ١٩٤٨ (Weiner,1948). لقد بدأ وينر عمله في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، حيث كان مهتما بميكانيزمات التوجيه Servomechanisms أو الوسائل التي تستخدم لإرشاد مضادات الطائرات والقذائف الموجهة أو الطائرات إلى مسارها الصحيح، وهو ما دفعه إلى دراسة طبيعة نظم التغذية المرتدة Feedback Systems، ونظم التصحيح الذاتي Self Correcting والتنظيم الذاتي Self regulating. وقد أدت به هذه الدراسة إلى استنتاج وجود أوجه تشابه مهمة بين التغذية المرتدة في الآلات الهندسية، وعمليات الاتزان Homeostatic Processes التي يحتفظ عن طريقها الجهاز العصبي للإنسان بقدرته على أداء الأنشطة الغرضية. لقد تأثر وينر بالتطورات المعاصرة له في هندسة الاتصال والجهاز العصبي وعلم الكمبيوتر، وكان مشروعه الرئيسي يقوم على وجود نقطة مشتركة بين هذه المجالات، تشكل أساسا لعلم جديد عن السيطرة والاتصال. وقد كانت هذه النقطة هي اعتبار هذه الأجهزة أو الجهاز العصبي، وكذلك الكمبيوتر، بمنزلة أنظمة تسعى إلى تحقيق هدف، وهي في سعيها إلى تحقيق هذا الهدف تتلقى تغذية رجعية من البيئة، وتعمل بشكل غرضي ومقصود لحساب الفارق بين الأداء الفعلي من ناحية، والهدف المنشود من ناحية أخرى، ثم تقوم بتقليل هذا الفارق إلى أقل قدر ممكن. لقد كان اعتبار أن الأجهزه العصبية أو الهندسية تقوم على عمليات التخطيط والغرض والتغذية المرتجعة، بل وإمكان حساب هذه العمليات بدقة رياضية عالية نقلة راديكالية بالمقاييس السائدة وقتذاك، وضربة قاصمة للسلوكية أضفت شرعية على دراسة مفاهيم كالغرض والخطة كانت حتى ذلك الوقت تقع في نطاق الغيبيات.

أما ثالث **التطورات** في هذا الاتجاه فهو نظرية المعلومات Information Theory. وقد طور شانون (Shannon, 1938) نظرية المعلومات كأداة لتحليل الرسائل داخل أي نظام اتصال إلى الوحدات الأساسية للمعلومات أو الكود الثنائي الذي يأخذ شكل قرار باختيار واحد من بديلين Go/No go، وبالتالي تمدنا نظرية المعلومات بوسيلة لتقييم كمية المعلومات المتاحة في كل نقطة داخل نظام الاتصال، وللتعرف على الظروف أو المتغيرات التي تزيد أوتنقص من احتمالية انتقال المعلومات. وقد بدأ تفكير شانون في نظرية المعلومات عندما وجد أن التحولات الكهروميكانيكية Electromechanical switches مثل التشغيل أو الإطفاء يمكن وصفها باستخدام مبادئ التحليل المنطقي للقضايا propositions الصادقة والزائفة، وبالتالي يمكن لهذه الدوائر الكهربائية أن تجسد العمليات الأساسية للتفكير، وذلك أن أفكار وينر قد أدت إلى إمكان التفكير في المعلومات بصرف النظر عن طريقة نقلها. وبعبارة أخرى فقد أدى هذا الاتجاه إلى التركيز على عملية القرار (التشغيل - الإطفاء) بصرف النظر عن محتوى الرسالة. ولقد تلاقت هذه الفكرة مع فكرة أساسية في علم المعرفة، وهي الحاجة إلى دراسة الميكانيزمات المسؤولة عن معالجة أي نوع من المعلومات بصرف النظر عن محتوى هذه المعلومات.

أما **آخر التطورات** التي أثرت في تكوين علم المعرفة فقد كان التطور الذي شهده علم الأعصاب وعلم النفس العصبي Neuropsychology في أواخر الأربعينيات، فقد أظهر ماكلوتش وبيتس (McCulloch & Pitts, 1943) في ذلك الوقت أنه يمكن التعبير عن عمليات الخلايا العصبية (النيورونات) وصلاتها ببعضها البعض باستخدام مصطلحات المنطق، فالنيورون يمكن التعبير عنه كعبارة منطقية Logical Statement حيث إن عملية التوصل بين الخلايا التي تخضع لمبدأ الكل أو لا شيء (هناك أما توصيل بين النيورونات المعنية وإما لا يوجد توصيل بينها) يمكن مقارنتها بصدق أو زيف القضية. وقد كانت النقطة الأساسية في أبحاث ماكلوتش وبيتس هي أن المخ يمكن النظر إليه كجهاز كمبيوتر قوي يعمل وفق مبادئ المنطق. وعلى الرغم من أن أفكار ماكلوتش وبيتس لم يكتب لها الشيوع وقتها، فإن الاتجاهات الحديثة في نمذجة عمليات معالجة المعلومات، كالتوصيلة التي تعتمد على مستوى استثارة النيورونات المختلفة وطبيعة العلاقات بينها، من حيث الكف/الاستثارة هي أفكار قريبة الشبه إلى حد كبير من أفكار ماكلوتش وبيتس.

من ناحية أخرى قدمت الحرب العالمية الثانية، ككل الحروب، فرصة للباحثين في مجال علم النفس العصبي لدراسة طبيعة اضطرابات المخ، نتيجة لتوافر عدد كبير من الإصابات المخية الناتجة عن الإصابة في ميادين القتال. وقد كانت هذه الكشوف ضربة جديدة لنماذج التفكير المبنية على قوس المنعكس الشرطي (Gardner, 1975 Reflex-arc models)، فقد تبين وجود قواعد تنظم القدرات المعرفية في الجهاز العصبي، ووجد الباحثون في ذلك الوقت أن

درجة الخلل تعكس خللا في التركيب الهيراركي للوظائف، وليس في سلاسل المثير والاستجابة. ففي الإفازيا - مثلا - كانت بعض الحالات تحتفظ بالإطار العام للجملة، ولكنها لا تستطيع وضع الكلمات المفردة في أماكنها الصحيحة، في حين احتفظت بعض الحالات بمعنى الكلمات المفردة ولكنها فقدت القدرة على تنظيم الإطار العام للجملة. وقد أسهمت هذه الملاحظات في تطوير النظر لاضطرابات مرضى إصابات المخ من ناحية، وفي إلقاء الضوء على كيفية عمل المخ لدى الأسوياء من ناحية أخرى.

وقد تفاعلت هذه التطورات السابقة في الميادين المختلفة التي عُرضت لتجذب اهتمام العديد من الباحثين الشباب الواعدين آنذاك ولتؤذن ببدء حركة علمية تؤدي إلى تأسيس علم المعرفة (لمناقشة تفاصيل هذه الحركة، انظر (Bechtel et al, 1998; Gardner, 1984). ففي ذلك الوقت أي في بداية الخمسينيات من القرن الماضي، بدأ تشومسكي مشروعه الفكري في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، الذي تزامن مع بدايات عمل مارفن منسكي Marven Minsky في الذكاء الاصطناعي بالجامعة نفسها. وفي الوقت نفسه تقريبا اعتاد أوبنهيمر Oppenheimer - عالم الفيزياء الشهير، الذي كان يشغل وقتها مركز مدير معهد برينستون للدراسات المتقدمة - على دعوة اثنين من علماء النفس الشباب في ذلك الوقت، هما جورج ميللر Miller وجيروم برونر Bruner لقضاء بعض الوقت للدراسة في المعهد، حيث كان مهتما بتضمينات مبدأ اللايقين بالنسبة إلى الإدراك في الفيزياء وفي الواقع. وفي هذا الوقت تقريبا أيضا تقابل نيوول وسيمون اللذان كان مقدرا لهما أن يبدأ رحلة طويلة من التعاون في مجال الذكاء الاصطناعي تحت رعاية مؤسسة راند Rand Corporation في البداية، ثم في جامعة كارنيجي- ميللون Carneige - Mellon في مدينة بيتسبرج الأمريكية فيما بعد. وعلى الجانب الآخر من المحيط، في إنجلترا كون مجموعة من المهندسين والباحثين في علم النفس وعلم وظائف الأعضاء جماعة علمية أطلقوا عليها اسم «نادي النسبة» Ratio Club، واهتموا لسنوات عديدة بمعالجة المعلومات لدى الحيوانات والماكينات.

وقد أدت هذه التطورات جميعها إلى بداية ظهور علم المعرفة كتخصص مستقل في حوالي منتصف الخمسينيات، أو بالتحديد عام ١٩٥٦، كما يحدده جورج ميللر، وهو العام الذي شهد مجموعة من الأعمال الأساسية في التخصص (انظر مقدمة الدراسة الحالية). ومنذ ذلك الحين تتابعت الأعمال في هذا المجال، وبدأت تأخذ صيغة مؤسساتية: ففي عام ١٩٦٠ أسس برونر وميللر مركز الدراسات المعرفية Center for Cognitive studies بجامعة هارفارد، الذي امتد تأثيره ليشمل كل الباحثين الشباب في المجال في ذلك الوقت. وكذلك ظهر في العام نفسه الكتاب الشهير لميللر وبريبرام Pribram وجالانتر Galanter حول الخطط وأبنية السلوك (Miller, Gallanter, & pribram, 1960) Plans and the Structure of behavior، حيث سددوا آخر الضربات القاضية للسلوكية وتبنوا مدخلا سبرنطيقيًا للسلوك.

وقد شهدت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات بداية نضج علم المعرفة كعلم مستقل قائم بذاته، ففي عام ١٩٦٧ كتب نيسر Neisser أول كتاب يحمل عنوان «علم النفس المعرفي» (Neisser, 1967)، الذي حدد مسار البحث في هذا التخصص لسنوات تالية. كذلك قدم نيوول وسيمون برنامج حل المشكلات العام General problem solver في كتابهما «حل المشكلات العام» Human problem solving، الصادر عام ١٩٧٢. ومع استمرار اتجاه علم المعرفة نحو الاستقلالية تأسست أول دورية في هذا التخصص، وهي مجلة «علم المعرفة»، حيث ظهر العدد الأول منها في يناير ١٩٧٧، وأُسست جمعية للمهتمين بهذا التخصص تحت الاسم نفسه، أي جمعية علم المعرفة Cognitive science Society عام ١٩٧٩، وعقدت مؤتمرها الأول في أغسطس من العام نفسه في لاجولا La jolla بكاليفورنيا بالولايات المتحدة، وحسب موقع الجمعية على الإنترنت فهي تضم في عضويتها ما يزيد على ألف عضو موزعين على مختلف دول العالم.

ومنذ ذلك الوقت أصبح علم المعرفة تخصصا راسخا في معظم الجامعات الكبرى في الغرب، حيث يدرس أما في نطاق الأقسام العلمية المعنية بعلم المعرفة (انظر القسم الاول)، أو في نطاق مراكز مستقلة تؤسسها الجامعات خصيصا لهذا الغرض، بحيث تجمع الباحثين المهتمين بهذا العلم من التخصصات المختلفة.

(٣) بنية العقل في علم المعرفة: في البدء كان الكمبيوتر

على الرغم من الوعي المبكر لدى علماء المعرفة بقصور الكمبيوتر عن أداء بعض عمليات التفكير الإنساني التي تتسم بالتعقيد والمرونة في الوقت نفسه، فإن ذلك لم يمنعهم من اتخاذ الكمبيوتر مجازا Metaphor أو نموذجا للبحث والتنظير في التفكير الإنساني، وخاصة في المراحل الأولى من علم المعرفة (انظر مثلا Mayer, 1981). وقد ساعد على ذلك أن إمكان تصميم وتنفيذ وتتبع عمليات التفكير بشكل عياني في الكمبيوتر جعلت دراسة هذه العمليات لدى الإنسان هدفا مشروعا وممكنا للبحث العلمي. وبعبارة أخرى، فقد أدى التطور في علم الكمبيوتر إلى تسريع وتيرة التقدم في علم المعرفة، إلى درجة أنه يصعب تخيل وجود علم المعرفة بوضعه الحالي دون وجود الكمبيوتر.

وقبل البدء في شرح إسهام الكمبيوتر كنموذج لبنية العقل البشري، يرى الباحث أنه من الخطأ اعتبار أن العقل البشري يعمل بشكل مماثل لطريقة عمل الكمبيوتر، فالعديد من العمليات التي يستطيع العقل البشري القيام بها بسهولة أكثر تعقيدا من أن يقوم بها الكمبيوتر، فاستخدام اللغة بما يشمله ذلك ليس فقط من مفردات وتراكيب ولكن أيضا من مجاز وتورية وظلال مختلفة للمعاني يفوق قدرة أكثر أجهزة الكمبيوتر تقدما. كذلك الحال مع

عمليات التفكير الإبداعي، كتذوق الشعر أو كتابة عمل أدبي أو غيرهما، فهي أكثر تعقيدا من أن يستطيع الكمبيوتر القيام بها. ومن ناحية أخرى، فإن بعض إمكانات الكمبيوتر لا يستطيع العقل البشري الوصول إليها، فالكمبيوتر مثلا لديه القدرة على حل عدد هائل من العمليات الحسابية في زمن قياسي قد لا يتعدى الثانية الواحدة، كذلك لديه القدرة على فحص عدد هائل من الأشكال للوصول إلى شكل معين والتعرف عليه، وهي عمليات لا يستطيع العقل البشري القيام بها بسرعة وكفاءة الكمبيوتر أنفسهما مهما بلغ من ذكاء أو تلقى من تدريب. وهكذا فإن اغفال الفروق الكيفية بين التفكير الإنساني وعمل الكمبيوتر قد يكون مضللا، وبدلا من ذلك يرى البعض (انظر Stillings et al,1995) أن الكمبيوتر مفيد كإطار للبحث في التفكير الإنساني وليس كمصدر للفروض حوله.

ومع كل هذه الاختلافات بين التفكير الإنساني وعمل الكمبيوتر فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما تلك الجوانب التي جعلت الكمبيوتر نموذجا لعمل التفكير الإنساني؟ إن نقطة الاتصال الرئيسية بين التفكير الإنساني وعمل الكمبيوتر، كما يرى الباحث، هي أنه يمكن النظر إلى الإنسان كمعالج Processor يقوم بجميع وظائفه تقريبا كمعالج للمعلومات: فنحن نستقبل معلومات من عدد لا محدود من المصادر الخارجية (مثلا ملمس الملابس - ضغط المقعد - صوت المحاضر)، أو الداخلية (مثل المعلومات عن عمل الأجهزة المختلفة في الجسم، وعن مستويات تركيز المواد المختلفة في الجسم، كحالة الجوع والشبع في المعدة)، ونحن نركز على بعض المعلومات ونستبعد البعض الآخر (في عملية الانتباه)، ونحن نكتسب هذه المعلومات كخبرة (عملية التعلم)، ونخزنها للاستعمال عند الحاجة إليها (الذاكرة). ونحن أيضا قد نحاول إعادة تركيب هذه المعلومات، وقد نستنبط منها معلومات أخرى، أو نخرج من خلالها بتعميمات أو فروض، أو حتى قوانين (عمليات التفكير). وبهذا المعنى فإن الإنسان طول الوقت يتعامل أو - بالمعنى الحرفي- يعالج معلومات.

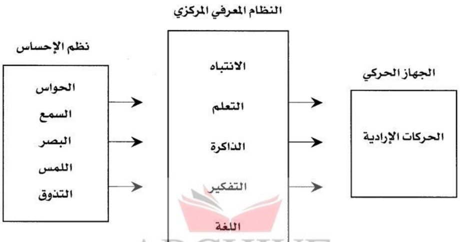
من ناحية أخرى فإن الكمبيوتر أعطى مشروعية للبحث في عمليات التفكير. فالكمبيوتر، وهو الآلة التي صنعها الإنسان، يستطيع اكتساب وتخزين واسترجاع المعلومات. وهو - أي هذه الآلة - قد يكون لديه هدف يسعى إلى تحقيقه، كالقيام بعملية حسابية أو حل مشكلة، وهو في سبيل تحقيق هذا الهدف يحصل على تغذية مرتدة تساعده على اتخاذ قرار بالاستمرار في سلوكه، أو بمراجعته وتعديله للوصول إلى الهدف. فإذا كانت الآلة تستطيع القيام بهذه العمليات الداخلية للتفكير، ويمكن ملاحظة ودراسة قيامها بهذه العمليات، فإن الإنسان - صانع هذه الآلة - لا يمكن اعتباره خلوا منها. كذلك فإن إمكان دراسة وتنفيذ هذه العمليات في الكمبيوتر يجعل دراستها بشكل علمي لدى الإنسان هدفا بحثيا مشروعا. وقد مثل هذا الاستدلال نقلة كيفية في دراسة العقل الإنساني، إذ لم تعد عمليات التفكر عمليات ميتافيزيقية غير قابلة للدراسة كما كانت تزعم السلوكية.

وفي ضوء هذه الاعتبارات حول دور الكمبيوتر كإطار عام للتفكير الإنساني، يمكن أن نستنتج قضيتين رئيسيتين تشكلان معا المحور الأساسي في علم المعرفة: **القضية الأولى** هي إمكان النظر إلى عمليات التفكير باعتبارها عمليات لمعالجة المعلومات، فالإنسان كائن ينخرط دوما في معالجة معلومات من نوع أو آخر. أما **القضية الأخيرة**: فهي إمكان الدراسة العلمية لهذه العمليات باعتبارها قابلة للدراسة والاختبار في أبحاث قابلة للإعادة Replication والتحقق منها. وهكذا وفرت القضية الأولى الأساس النظري، ووفرت القضية **الأخيرة** الأساس المنهجي لانطلاقة علم المعرفة.

ومع الأخذ بهذه المسلمات في الاعتبار فمن الطبيعي أن يتجه البحث إلى بنية النظام المعرفي Cognitive System أو المعمار المعرفي Cognitive Architecture، كما يسمى أحيانا (مثلا Arderson,1983; stillings et al, 1995). ويشير المعمار المعرفي إلى قدرات وميكانيزمات معالجة المعلومات في النظام المعرفي. ومع القدرة الهائلة لهذا النظام لدى الإنسان على تطوير قدراته واكتساب المزيد من النظم الفرعية، فإن فهم هذه القدرات والميكانيزمات يساعد - ليس فقط - في معرفة ما يستطيع الإنسان عمله في الوقت الراهن، ولكن أيضا في فهم المدى الواسع من الإمكانات التي يمكن له أن يحققها وكيفية تحقيقها.

إن الافتراض الأساسي في فهم ميكانيزمات معالجة المعلومات في النظام المعرفي هو أن هذا النظام ليس نظاما متجانسا، بل يتكون من مجموعة من الوظائف والأنظمة الفرعية التي تتآزر لمعالجة المعلومات بكفاءة من أجل تحقيق أفضل توافق مع البيئة التي يتحرك الإنسان من خلالها. والشكل العام لهذه الوظائف والأنظمة - كما يستخلص من نتائج العديد من البحوث الإمبريقية والدراسات النظرية - هو صورة نظام ذي ثلاثة مكونات (انظر الشكل رقم ١): المكون الأول هو المكونات الحسية Sensory inputs، وهي جميع ما يرد إلى الإنسان من مثيرات ومعلومات من مختلف المصادر الحسية. أما **المكون الثاني** فهو المخرجات الحركية Motor outputs، وهي الأفعال الحركية الاختيارية التي يقوم بها الإنسان. وبين هذين المكونين يقع **المكون الأخير والرئيسي**، وهو النظام المعرفي المركزي Central Cognitive System، الذي يستقبل المدخلات الحسية الواردة من الحواس، ويصدر الأوامر التي تُنفَذ عبر الحركات الإرادية. وهذا المكون مسؤول عن العمليات المعرفية الرئيسية التي يقوم فيها الإنسان بمعالجة المعلومات بطرق مختلفة، مثل الانتباه والتعلم والذاكرة والتفكير واللغة وغيرها من العمليات المعرفية. وهكذا يبدو التشابه واضحا من خلال مكونات هذا النظام، بين بنية العقل أو المعمار المعرفي من جهة وعمل الكمبيوتر من جهة أخرى: فالمدخلات الحسية تقابل البيانات المدخلة Input data، والمخرجات الحركية تقابل البيانات المخرجة Output data، أما النظام المعرفي المركزي فهو يقابل وحدة المعالجة المركزية Central processing unit. وعلى هذا الأساس يشكل

النظام المعرفي المركزي الجانب الرئيسي للنظام المعرفي، وموضع اهتمام الباحثين لفهم كيفية، عمله من حيث إمكانات وميكانيزمات معالجة المعلومات فيه.



الشكل (١): مكونات نظام معالجة المعلومات لدى الإنسان

وقد أثمرت جهود علماء المعرفة في هذا الصدد عن تبلور اتجاهين أو منظورين رئيسيين لتصور عمل النظام المعرفي الأساسي: **الأول** هو الاتجاه الكلاسيكي القائم على التمثيل الرمزي Symbolic Representation للمعلومات، وهو الاتجاه السائد منذ بداية الثمانينيات. أما **الاتجاه الأخير**، وهو اتجاه التوصيلية أو الشبكات العصبية، فيمثل تطورا جديدا نشأ عن نقد الاتجاه الرمزي، ويفترض أن المخ يعمل كنظام متواز لمعالجة المعلومات. وسيُناقَش هذان الاتجاهان في الجزء المتبقي من هذا القسم، إلا أن قبل بدء هذه المناقشة يجب التأكيد أن دراسة النظام المعرفي في كلا الاتجاهين إنما تهدف في المقام الأول إلى فهم الطابع العام وليس الفروق الفردية لبنية النظام المعرفي (Stillings et al, 1995). مع الإقرار بوجود فروق كمية وكيفية بين الناس، إلا أن التماثل بين البشر وما هو مشترك بينهم، من إطار عام للعمليات المعرفية، أكبر بكثير من الاختلافات بينهم. وبالإضافة إلى ذلك فإن فهم هذا الطابع العام للنظام المعرفي هو ما يفتح الباب لفهم الأسباب الكامنة وراء فهم التباينات الناتجة عن الفروق الفردية.

(أ) النظرية الكلاسيكية: التمثيل الرمزي

يمثل هذا الاتجاه المنحى الكلاسيكي المميز للفترة الأولى من نشوء علم المعرفة، مع بدء وصول هذا العلم إلى النضج في بداية الثمانينيات. ولا يمثل هذا المنحى اتجاها واحدا متجانسا، بل إنه بالأحرى يتكون من مجموعة من المداخل النظرية المختلفة (انظر مثلا Anderson 1983; Newell 1990). وعلى الرغم من التنوع والاختلاف بين هذه المداخل فإن هناك سمات عامة مشتركه تسم هذا الاتجاه.

إن السمة الأساسية المشتركة بين هذه المداخل النظرية، المكونة للاتجاه الكلاسيكي، هي أنها جميعا تعتبر الجهاز المعرفي المركزي نظاما حاسوبيا عاما General purpose Computational system، فهو نظام عام يهدف إلى تحقيق توافق الإنسان مع البيئة. وهذه العمومية تمثل خاصية مميزة للإنسان دون بقية الكائنات الأخرى، فكل الحيوانات - كما يقول نيوول Newell 1990 - لديها أنظمة حاسوبية مجهزة للتعامل مع مواقف بعينها (مثل نظام تتبع السونار لدى الخفافيش، أو النظام الإرشادي الكهربي لدى الأسماك، أو جهاز التتبع البصري للفريسة لدى الضفادع)، إلا أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يملك جهازيا عصبيا كاملا وعاما للتعامل مع المواقف المختلفة. ويسمى نيوول (المرجع السابق) هذا الانتقال من أنظمة عضوية مخصصة لوظائف محددة لدى الحيوانات إلى نظام عضوي عام، كما في الجهاز العصبي للإنسان، بالنقلة العظمى Great Move وهي نقلة غير معروفة السبب على وجه التحديد من الناحية العلمية.

ويهدف هذا النظام إلى الاستجابة إلى نطاق واسع من الظروف والمثيرات البيئية، وذلك بهدف تحقيق الإنسان لأفضل توافق مع البيئة. وبالتالي فإن هذا النظام - حسب الاتجاه الكلاسيكي - يعمل بشكل غرضي ذي معنى وموجه نحو هدف بعينه. فالنظام المعرفي إنما يستجيب بشكل توافقي إلى محتوى ودلالة المثير بالإضافة إلى خصائصه الفيزيقية. ولتحقيق هذا الغرض التوافقي العام يتميز هذا النظام بخاصتين تميزانه عن باقي الانظمة: الخاصية الأولى هي وجود ذاكرة ذات سعة كبيرة وقابلة للتوسع extendible، فبحوث الذاكرة تشير إلى عدم وجود حد معروف لسعة الذاكرة طويلة المدى. وبالإضافة إلى ذلك طور الإنسان وسائل مساعدة لزيادة سعة الذاكرة، مثل المسجلات الكتابية والإلكترونية، التي تعمل كامتداد لذاكرته. أما الخاصية الثانية والأخيرة المميزة للنظام المعرفي المركزي لدى الإنسان فهي هذه المرونة الواسعة التي تمكنه ليس فقط من اكتساب معلومات من البيئة المحيطة، ولكنها أيضا تمكنه من اكتساب إجراءات جديدة لمعالجة هذه المعلومات. فالنظام المعرفي يكتسب إستراتيجيات وميكانيزمات جديدة طول الوقت للتعامل مع المعلومات الموجودة في كل من البيئة المحيطة والذاكرة على حد سواء.

وعلى هذا الأساس، فإن النظام المعرفي المركزي لدى الإنسان لا يتعامل مع العالم من خلال التعامل مع الأشياء والموضوعات كما هي في الواقع الخارجي، بل إنه تعامل يتم من خلال تمثيلات ذات صيغة رمزية Symbolic Representation لهذه الأشياء والموضوعات. وبالتالي يوجد عدد لا نهائي من الرموز البسيطة التي يمكن أن تدخل في علاقات مختلفة بعضها مع بعض للحصول على أنساق رمزية أكثر تعقيدا، وذلك اعتمادا على عدد محدود من القواعد القادرة على توليد أو إنتاج الأنساق الرمزية المعقدة، من خلال أنساق رمزية بسيطة. ويتحدد معنى هذه الأنساق المعقدة في ضوء معاني الرموز البسيطة المكونة لها. وبالتالي يجب التفرقة بين التمثيلات الموجودة في الذاكرة من ناحية، والقواعد التي يمكن تطبيقها على هذه التمثيلات من ناحية أخرى. ويميز نيوول (Newell, 1990) بين طريقتين لتطبيق القواعد على التمثيلات الرمزية داخل النظام المعرفي المركزي: الطريقة الأولى هي المتبعة في أجهزة الكمبيوتر كما صممها فون نيومان، وتقوم على استخدام مجال الذاكرة نفسه للاحتفاظ بكل من التمثيلات والقواعد. أما الطريقة الأخيرة فهي تقوم على أساس تكوين نظم فرعية متخصصة يُحتفظ فيها بجزء من التمثيلات وبالقواعد المتعلقة بها داخل كل منها. وهو ما يأخذنا إلى التفرقة بين اعتبار هذه النظم الفرعية أو الوظائف العقلية المختلفة وظائف متصلة بعضها ببعض، وتعكس طبيعة عمل النظام المعرفي ككل، أو اعتبارها وظائف مستقلة modular يعمل كل منها بمعزل - نسبيا - عن الآخر. إلا أن الخاصية الأساسية المميزة لهذه القواعد التوليدية هي كونها قواعد شكلية formal algorithms لا تتعامل مع معاني الرموز بل تتعامل مع أنماط أو أبنية الرموز. فالقاعده إذن هي عملية أو إجراء يُطبَّق على بنية التمثيلات دون النظر إلى معناها، مما يؤدي إلى أبنية رمزية Symobolic structures أكثر تعقيدا، وهذا التحرر من أثر المعنى هو ما يعطي أولية لدور البنية أو التركيب في عمل الجهاز المعرفي.

والواقع أن قدرة الجهاز المعرفي لدى الإنسان على التعامل مع رموز ذات أبنية محددة، وعلى القيام بعمليات معرفية تتميز بالحساسية للبنية structure-sensitive إنما تمثل واحدة من الخصائص المميزة للتفكير البشري، حسبما يرى فودور وبيلشن 1988 (Fodor & Pylyshyn,). وتعكس اللغة بوضوح هذه الجوانب التركيبية للجهاز المعرفي. فعلى حين أن مقطعا مثل «إلى المدرسة» مقطع ذو بنية معقدة يتكون من حرف جر + أداة تعريف + اسم، فإنه قد يكون هو نفسه جزءا من بنية أكبر مثل الجملة «ذهب أحمد إلى المدرسة». كذلك فإن البنية تحدد المعنى، ذلك أن الجملتين التاليتين (١) و(٢) تحتويان الكلمات نفسها، ولكن بنية الجملة الأولى أو تركيب الكلمات فيها يجعلها جملة ذات معنى، في حين أن بنية الجملة الثانية تجعلها عديمة المعنى.

(١) طالع التلميذ دروسه في المساء.

(٢) مساء في التلميذ دروسه طالع.

وبالمثل فإن (٢ × (٣+٤)) لاتساوي ((٢×٣) + ٤) على الرغم من احتوائهما على الأرقام نفسها والعمليات الحسابية (في الحالتين هناك استخدام لعمليتي الضرب والجمع).

ويؤدي هذا الدور الكبير لطبيعة البنية في العمليات العقلية إلى فهم خاصتين أساسيتين للمعالجة الرمزية وهما: الإنتاجية productivity والانتظامية systematicity. وتشير الإنتاجية إلى أن تطبيق قاعدة معينة على بنية بسيطة يؤدي إلى إنتاج عدد لا محدود من الابنية المعقدة. فمثلا من الناحية النظرية يمكن للإنسان أن ينتج عددا غير محدود من الجمل باستخدام قواعد النحو، فمثلا يمكن باستخدام الاسم الموصول في العربية أن تستمر الجملة التالية إلى مالا نهاية.

– قابل أحمد الرجل الذي قابل المدير الذي قابل الرئيس الذي قابل.............

لقد كان أحد الإسهامات الرئيسية المبكرة لتشومسكي في نقده للتفسير السلوكي لاكتساب اللغة (وخاصة نقده الشهير لسكينر، راجع الجزء الأول من الدراسة الحالية) أن أوضح قدرة الطفل على إنتاج عدد كبير من الجمل التي لم يسمع بها في البيئة المحيطة به من قبل، وذلك اعتمادا على رصيده من الكلمات، بالإضافة إلى القواعد التي تحدد الإمكانات المختلفة للربط بين هذه الكلمات. أما الانتظامية فتشير إلى إمكان تطبيق القاعدة نفسها على جميع الأبنية المشابهة، بصرف النظر عن المعنى، فمثلا جملة مثل «قابل أحمد عليا» تُفهَم بالطريقة نفسها لفهم جملة أخرى مثل «قابل الرجل الطفل»، لأن كلتيهما تعكسان بنية واحدة: فعل – فاعل – مفعول به. وهذه الانتظامية هي ما تجعل أي جملة باللغة العربية وتتبع التركيب مفعول به – فاعل – فعل جملة غير صحيحة لغويا، بصرف النظر عن معناها.

وهكذا يمكن تلخيص تصور الاتجاه الكلاسيكي لعمل النظام المعرفي بأنه تصور يقوم على اعتبار هذا النظام نظاما رمزيا يعتمد على المعالجة الشكلية لمجموعة لانهائية من الرموز، التي تشكل تمثيلات للموضوعات في الواقع الخارجي. والنظام المعرفي في هذا يعتمد على بنية أو تركيب هذه الرموز، بصرف النظر عن معناها، ويهدف إلى تحقيق توافق ذي معنى مع البيئة.

(ب) التوصيلة: عودة إلى المخ

في حين تعتمد نماذج التمثيل الرمزي على الكمبيوتر كنموذج لتمثيل ومعالجة المعلومات، فإن التوصيلة تتخذ المخ – أو بالأحرى عمل نيورونات المخ – نموذجا للنظام المعرفي المركزي. وقد كان العمل الرائد الذي فتح الطريق أمام هذا الاتجاه هو كتاب روميلارت وماكليلاند وزملائهما الذي صدر في جزأين عام ١٩٨٦ بعنوان «المعالجة الموزعة المتوازية» Parallel distributed processing (انظر الجزء الاول من الدراسة الحالية).

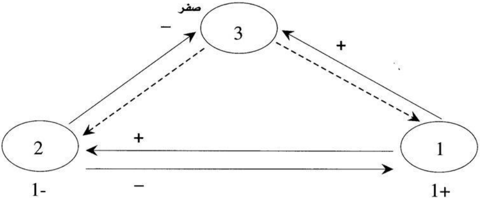
لقد كان ظهور هذا الاتجاه في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات من القرن الماضي نتيجة للتطورات في مجالين رئيسيين (انظر: Stillings et al, 1995): **الأول** هو مجال الذكاء

الاصطناعي وما صحبه من تطورات في علم الكمبيوتر ومرونة في لغات البرمجة. أما التطور الأخير فكان في مجال علم البيولوجيا العصبية Neurobiology، وما صحبه من تطورات في وسائل فحص المخ، بدءا من الأشعة المقطعية إلى التصوير بالرنين المغناطيسي MRI للمخ.

وقد أدى تكامل هذين الاتجاهين إلى فتح الباب نحو بناء نظري يقوم على أساس اتخاذ المخ نموذجا للنظام المعرفي المركزي، ويستخدم فنيات الذكاء الاصطناعي وسيلة لبناء النماذج واختبار الفروض المشتقة من هذا الإطار النظري. وهو الأمر الذي ربما يكمن وراء تسمية هذا الاتجاه أحيانا باتجاه النمذجة العصبية Neural modelling. ويمثل هذا النموذج من وجهة نظر مؤيديه تقاربا أكبر مع العمل الحقيقي للمخ، الذي لا يصلح الكمبيوتر من وجهة نظرهم لتمثيله. فعلى حين تقاس سرعة عمل الكمبيوتر بوحدات النانو ثانية (أي واحد إلى مليون جزء من الثانية) يحتاج النيورون إلى ٣ مللي ثانية (المللي ثانية يمثل واحدا إلى ألف من الثانية) للوصول إلى الاستثارة نتيجة تلقي شحنة من نيورون آخر (Sternberg, 1996). ومع وجود هذا الفارق الكبير فإن العمليات التي يقوم بها المخ كانت ستستغرق وقتا أطول بكثير مما هي عليه إذا ما كانت تتم بشكل متسلسل serial، كما هي الحال في الكمبيوتر. وقيام المخ - رغم بطئه بالمقارنة بالكمبيوتر - بهذه العمليات على النحو المعروف من السرعة والكفاءة يشير إلى أن عمل النظام المعرفي المركزي لدى الإنسان باستخدام المخ يختلف عن عمل الكمبيوتر. وبالتالي فإن الافتراض الأساسي في اتجاه التوصيلية هو أن النظام المعرفي مكون من عدد كبير من نقاط الاتصال nodes الشبيهة بالنيورونات، التي تعمل بشكل متواز paralell وليس متسلسلا.

وهكذا فإن العمليات المعرفية العليا تُؤدَى وفقا لهذا التصور عن طريق عدد كبير جدا من نقاط الاتصال المشابهة للنيورونات، التي يرتبط كل منها على التوازي بعدد كبير من نقاط الاتصال الأخرى على شكل شبكة عصبية Neural network، حيث لا تمثل نقطة الاتصال في هذا النوع من الشبكات أي قيمة رمزية، كما هي الحال في الاتجاه الكلاسيكي السابق، فهي خالية من المعنى Meaning free، وتقدر فقط من الناحية الكمية. وحالة أي نقطة اتصال في أي وقت لاتخرج عن ثلاث حالات: **الحالة الأولى** أن تكون نقطة الاتصال في حالة نشطة activated، وبالتالي فهي قادرة على تنشيط النقاط الأخرى المتصلة بها، أو أن تكون في حالة كف inhibited وهي **الحالة الثانية**، وهي هنا تحاول كف نشاط النقاط المتصلة بها. **أما الحالة الثالثة والأخيرة** فتكون نقطة الاتصال فيها محايدة، فهي ليست في حالة نشاط أو كف. ويعبَّر عن هذه الحالات الثلاثة بالتتابع بالقيم +١، -١، وصفر. ويمكن رؤية ذلك من خلال المثال التالي في (الشكل ٢) (من وضع الباحث)، الذي يعبر عن شبكة عصبية بالغة التبسيط، حيث ترسل نقطة الاتصال النشطة (١) رسالة منشطة إلى كل من النقطتين ٢ و٣، في حين ترسل نقطة الاتصال (٢)، الموجودة في حالة كف، رسالة مثبطة إلى النقطتين ١ و٣. أما نقطة

الاتصال (٣) والموجودة في حالة محايدة فهي لا ترسل رسائل ولكنها تستقبل رسالة منشطة من النقطة (١)، ورسالة مثبطة من النقطة (٢).



الشكل (٢): شبكة عصبية بالغة التبسيط، حيث يشير الخط المتصل مع علامة «+» إلى نقل رسالة منشطة، ويشير الخط المتصل مع علامة «–» إلى نقل رسالة مثبطة. أما الخط المتقطع فيشير إلى عدم وجود رسالة خارجة من نقطة الاتصال.

وبافتراض بساطة هذه الشبكة، وعدم وجود دور لأي نقاط اتصال أخرى، فإن الأرجح أن تتحول النقطة الأولى إلى حالة كف نتيجة انتقال رسالة مثبطة إليها من النقطة الثانية. وبالمثل فإن النقطة الثانية تتحول إلى حالة نشطة نتيجة انتقال رسالة منشطة من النقطة الأولى. أما نقطة الاتصال الثالثة فسوف تظل في حالة محايدة، لأنها تتلقى رسالتين متضادتين في الوقت نفسه، إحداهما منشطة من النقطة الأولى، والأخرى مثبطة من النقطة الثانية. وبشكل عام يشكل النمط المستقر - نتيجة علاقات القوى الناتجة عن تفاعل هذه النقاط - ما يسمى بنمط الاستثارة pattern of activation داخل الشبكة العصبية.

وبطبيعة الحال فإن واقع نمذجة الشبكات العصبية أكثر تعقيدا من الوصف المبسط السابق (لدراسة عمل الشبكات العصبية والعوامل المؤثرة فيها، انظر على سبيل المثال Churchland, 1995; Dowling, 2001; Franklin, 1992; Park et al, 1998) ذلك أن ثمة عاملين آخرين يتدخلان في تحديد نمط الاستثارة التي تستقر عليه أي شبكة عصبية، **وأول هذه العوامل هو** تفاوت وزن الصلة Connection weight الخاص بكل نقطة اتصال. ذلك أن نمط الاستثارة داخل كل شبكة عصبية يختلف باختلاف قوة الرسائل الصادرة من نقاط الاتصال المختلفة المكونة لها. فوزن الصلة لكل نقطة يحدد قوة تأثيرها في النقاط الأخرى، ويحدد كذلك مدى تأثرها بها، فالنقطة ذات الوزن الكبير تنقل شحنة أكبر، وبالتالي لها تأثير أكبر في النقاط

الأخرى ذات الوزن الأقل. ويؤدي التفاوت بين أوزان الصلة لنقاط الاتصال المختلفة إلى احداث منافسة بينهم في الشبكات العصبية المختلفة. وتتحدد حالة كل نقطة في ضوء مجمل ما تتلقاه وترسله من شحنات سالبة أو موجبة. أما **العامل الثاني** الذي يلعب دورا في تحديد نمط الاستثارة داخل الشبكة العصبية فهو قابلية نقاط الاتصال العصبية للتعلم Learning. فالنقاط تتعلم من خلال التقدير الكمي لمدى تكرار Frequency استثارة كل نقطة عن طريق المثير القادر على القيام بذلك. وبعبارة أخرى فتعلم نقطة الاتصال هو دالة لتكرار المثير الذي يقوم بالاستثارة، فمع تكرار المثير تكون كمية الاستثارة أكبر، ويكون مقدار العتبة الفارقة threshold اللازمة للتعرف على المثير صغيرا، كما في حال أن يتعرف المرء على اسمه منطوقا في محادثة تجري بعيدا عنه في غرفة مزدحمة، وبين اثنين من الغرباء، وهي الظاهرة المعروفة بظاهرة حفل الكوكتيل Cocktail party phenomenon، ففي هذه الظاهرة ومع تكرار سماع الشخص لاسمه تقل كمية الاستثارة السمعية اللازمه بالنسبة إليه ليتعرف على اسمه. أما مع المثير ذي التكرار المنخفض فإن هناك كمية استثارة أقل بالنسبة إليه، وبالتالي يكون مقدار العتبة الفارقة اللازمة للتعرف على هذا المثير أعلى. ويفسر هذا الفارق من حيث عتبة الاستثارة سهولة إدراك الكلمات المتكررة ذائعة الشيوع في الاستعمال اللغوي مثل كلمة «رجل»، في حين أن كلمة أخرى من ثلاثة حروف - ولكنها غير شائعة التكرار - مثل «غلس» قد لا يكون التعرف عليها بالسهولة نفسها. وعلى هذا يمكن تمثيل الوظائف المعرفية البسيطة أو المعقدة بشبكات مختلفة (تتفاوت من حيث البساطة والتعقيد بطبيعة الحال) عن طريق فهم طبيعة الصلات (من حيث مدى قوتها أو ضعفها، ومن حيث اتجاهها بالإيجاب أو السلب) بين نقاط الاتصال المكونة لهذه الشبكات، وعن طريق نمط الاستثارة الذي تستقر عليه كل منها.

وهكذا فإن ملمحا رئيسيا في الاتجاه التوصيلي هو أنه لا يوجد مركز للقيادة أو لإصدار الأوامر، أو بلغة الكمبيوتر لا يوجد معالج مركزي تلتقي عنده الإحساسات وتصدر عنه الحركة. ذلك أن تمثيل المعلومات وأداء الوظائف المعرفية يتوقف على حالة نقاط الاتصال وتوزيعها في الشبكات العصبية ومدى كف أو استثارة الأجزاء المختلفة لهذه الشبكات. وبالتالي فهو تمثيل موزع distributed للمعلومات يتوقف على نمط الاستثارة الموجود داخل كل شبكة. وعلى هذا يختلف تمثيل المعلومات في الاتجاه التوصيلي عنه في اتجاه التمثيل الرمزي، فاتجاه التمثيل الرمزي هو تمثيل محلي Local وليس موزعا، إذ تتحدد فيه أبنية للذاكرة ثابتة نسبيا، وتستخدم لحفظ المعلومات المختلفة. وفارق مهم آخر بين الاتجاهين، هو أن الاتجاه التوصيلي لا يفرق بين البيانات أو التمثيلات من ناحية، والبرامج أو الإجراءات التي تمارس على هذه البيانات من ناحية أخرى. فمع عدم وجود أي بعد يتصل بالمعنى أو الرموز للتمثيلات داخل الشبكات العصبية، فإن حالة التمثيل العقلي في وقت معين تصبح هي ذاتها حالتها نتيجة لنمط الاستثارة أو الإجراء الموجود

في ذلك الوقت. أما من الناحية المنهجية، فيعتمد الاتجاه التوصيلي على منهج المحاكاة Simulation لاختبار نماذجه. فالعمل على مستوى تفصيلي كمستوى النيورونات وقصور وسائل ملاحظة النيورونات أثناء تأدية الوظائف العليا المعرفية العليا - كل ذلك دفع الباحثين في هذا المجال إلى بناء برامج قائمة على نظرياتهم أو نماذجهم التي يقترحونها لتفسير المهام المعرفية المختلفة، وذلك لدراسة كيفية قيام الكمبيوتر بأداء هذه المهام. وفي الغالب يطلب من مفحوصين بشريين أداء المهام نفسها. ولتقدير مدى كفاءة النموذج في محاكاة عمل العقل، وبالتالي مدى جودة النظرية الموجهة إليه يُقارَن أداء الكمبيوتر بأداء المفحوصين البشريين عن طريق حساب جودة الملائمة goodness of fit، أو الاتفاق بين أداء المفحوصين البشريين من ناحية وأداء برنامج الكمبيوتر من ناحية أخرى. وبطبيعة الحال، كلما زاد التطابق بين أداء الكمبيوتر (القائم على نموذج نظري) وأداء المفحوصين البشريين، دل ذلك على قدرة تفسيرية أكبر للنموذج. وقد طُبقت هذه المنهجية في عديد من المجالات التي أثمرت عن برامج محاكاة للقيام بالعديد من المهام، مثل التعرف على النمط Pattern Recognition، وإنتاج وفهم الكلام، ودراسة رؤية الآلة. وكذلك يمتد هذا المجال ليتصل في مداه الأوسع بأبحاث الذكاء الاصطناعي، كما في أبحاث التحكم في أجهزة الإنسان الآلي robtic control ونظم الخبرة، وهي كلها أبحاث تهدف إلى إنتاج آلات ذكية تقوم بالعديد من المهام، بدءا من التنقيب عن المعادن في المناجم وحتى التشخيص الطبي.

وهكذا، يمثل كلا الاتجاهين -اتجاه التمثيل الرمزي والاتجاه التوصيلي- التيارين الرئيسيين في دراسة الجهاز المعرفي في علم المعرفة. وعلى الرغم من اختلافهما في الأسس النظرية التي يقوم عليها كل منهما - من حيث طبيعة تمثيل المعلومات وطبيعة الوظائف المعرفية، ومن حيث تفسير كيفية أداء النظام لهذه الوظائف (انظر الجدول ١) - فإنهما يشتركان في الاتفاق على أن الجهاز المعرفي هو - بالدرجة الأولى - أداة لمعالجة المعلومات، وأن طبيعة عمل هذه الأداة قابلة للدراسة العلمية.

الجدول (١): الفروق بين الاتجاه التوصيلي واتجاه التمثيل الرمزي

الاتجاه التوصيلي	اتجاه التمثيل الرمزي
تسلسلي serial	متواز Parallel
غير رمزي nonsymbolic	رمزي symbolic
معالجة موزعة distributed	معالجة محلية local
تحديد كمي لموقع الوظيفة	تحديد كيفي لموقع الوظيفة
الأداء يقوم على نمط الاستثارة pattern of activation	الأداء يقوم وجود بينة structure -based

من ناحية أخرى تختلف وجهات النظر بالنسبة إلى طبيعة العلاقة بين كلا الاتجاهين في المستقبل (انظر مثلا Reisberg, 2001;Sternberg, 1996; Stillings et al, 1995)، ففي حين يرى البعض إمكان أن يتطور كل منهما مستقلا عن الآخر، يرى البعض الآخر أن هذين الاتجاهين يمكن أن يتطورا على نحو متكامل، بحيث يمثل الاتجاه التوصيلي، من ناحية، طرق معالجة العمليات الأولية منخفضة المستوى Low-level processes، التي تحدث على مستوى النيورونات، ويمثل الاتجاه الرمزي، من ناحية أخرى، طرق معالجة هذه العمليات، ولكن على المستوى الرمزي وعلى مستوى السلوك الفعلي. وهكذا تصبح التوصيلة وسيلة لملء الفجوة بين المستوى العصبي والمستوى السلوكي.

(٤) تقييم مسار علم المعرفة : نظرة إلى المستقبل

لقد قطع علم المعرفة شوطا طويلا منذ نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات وحتى اليوم، وأصبح مجالا علميا مستقرا له مؤتمره السنوي ومراكزه العلمية في الجامعات الكبرى في الغرب. وكأي نشاط إنساني يحتاج المنخرطون فيه من آن إلى آخر إلى مراجعة الماضي واستشراف آفاق المستقبل. وعلى هذا فقد بدأ الباحثون في علم المعرفة منذ التسعينيات عملية مراجعة لمسار ما يعرف بالثورة المعرفية. وربما كانت من أولى المحاولات في هذا الصدد، ومن أكثرها رصانة، مراجعة جيروم برونر J. Bruner - أستاذ علم النفس بجامعة هارفارد، وأحد الرواد المؤسسين لهذا التخصص - لتاريخ علم المعرفة من حيث نجاحاته وإخفاقاته، وذلك في كتاب «أفعال المعنى» Acts of meaning، الصادر عام ١٩٩٠ (Bruner, 1990). كذلك أدى الاهتمام بهذه المراجعة ببعض الباحثين إلى عقد مؤتمر بغرض «إعادة تقييم الثورة المعرفية» Reassessing the Cognitive Revolution في جامعة يورك York في مدينة تورنتو الكندية، وذلك في شهر أكتوبر من عام ١٩٩٣. وقد صدرت أعمال هذا المؤتمر في كتاب من تحرير مارتل جونسون Martel Johnson وكريستينا أرنلينج Christina Erneling حول مستقبل الثورة المعرفيه (Johnson & Ernelling, 1997).

وبطبيعة الحال تتفاوت الآراء في هذا الصدد، من حيث تقييم نجاحات وإخفاقات علم المعرفة في العقود الماضية. ومع ذلك يتفق الجميع تقريبا على أنه رغم الفجوات التي مازالت موجودة في دراسة العقل، فإن علم المعرفة نجح في إرجاع دراسة العقل وعمليات التفكير إلى حيز الدراسة العلمية، حيث أصبحت مركزية العقل وتعقيده وتنوعه فروضا مستقرة وتشغل موقعا مركزيا في تراث الثورة المعرفية (Bialystock,1997). ومن ناحية أخرى أصبحت تطبيقات علم المعرفة تمثل جانبا أساسيا من التطورات الحديثة في العديد من المجالات. فعلى سبيل المثال أدت الأبحاث في علم اللغة النفسي، والعمليات المعرفية المتضمنة في القراءة إلى

تقدم في مجالات تشخيص وعلاج صعوبات القراءة بل وصعوبات التعلم كعسر القراءة Dyslexia مثلا. كذلك أدت هذه التطورات إلى مزيد من فهم أسباب مشاكل الكلام والاضطرابات النيوروسكولوجية المرتبطة بالعمليات المعرفية، كما في الحبسة aphasia بأنواعها وغيرها من اضطرابات اللغة والتفكير. كذلك أدت التطورات في بحوث الذاكرة إلى إلقاء الضوء على قضية مدى مصداقية شهود العيان ودور عمليات تشويه الذاكرة في التأثير في سير النظر في القضايا المنظورة أمام المحاكم. وبالمثل أدت الأبحاث في مجال اكتساب المهارات skill acquisition إلى تصميم العديد من برامج تدريب الرياضيين وتحسين كفاءة الأداء للعاملين في المهن اليدوية. ومن ناحية أخرى أدت الأبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي إلى تصميم العديد من نظم الخبرة التي تفيد في العديد من المجالات، بدءا من تحليل المركبات العضوية وحتى التشخيص الطبي للأمراض.

وعلى الرغم من هذه الإنجازات على الصعيدين النظري والتطبيقي فإن هناك العديد من الشكوك حول ما تحقق وجدواه، وحول اتجاهات علم المعرفة في المستقبل. ويرى برونر (Bruner, 1990,1997) أن مصدر مشكلات علم المعرفة هو سيطرة الذكاء الاصطناعي على المجال، والتي أدت - حسب رؤيته - إلى ابتعاد علم المعرفة عن قضاياه الحقيقية، مما جعله يدعو إلى تجديد أو إعادة توجيه Reorientation الثورة المعرفية لدراسة موضوعات تتعلق بطبيعة المعرفة الإنسانية في واقعها الحقيقي، ومع تنوعاتها الثقافية المتعددة. ويتفق شانكر (Shanker, 1997) مع برونر في ذلك، بل ويرى إمكان إرجاع الذكاء الاصطناعي في جزء منه على الأقل إلى التقليد السلوكي في علم النفس، وأن تبني المعرفيين له إنما يرجع إلى كونه وسيلة للتحقيق الفعلي لعمليات التفكير في ضوء نماذج وبرامج كمبيوتر مصممة لحل المشكلات نفسها التي تواجه العقل البشري. وهو يرى - كما هي الحال بالنسبة إلى برونر - الحاجة إلى ضرورة فهم الواقع البيئي والتنوع الثقافي لعمليات التفكير من أجل فهم العقل البشري على نحو أفضل، وهي الحاجة التي تنبه إليها مبكرا نيسر، الذي قدم أول كتاب يحمل عنوان «علم النفس المعرفي» عام ١٩٦٧ (راجع الجزء الأول من الدراسة الحالية)، حيث عاد بعد أقل من ١٠ سنوات، أي عام ١٩٧٦، لينشر كتابا بعنوان «المعرفة والواقع» Cognition and Reality (Neisser, 1976)، لينتقد فيه الدراسات المعرفية التي تتم بالدرجة الأولى في المعامل وتنحو نحو النمذجة الرياضية أو التحديد النيورولوجي لمواقع الوظائف المعرفية بشكل يبعدها عن الواقع، مما دعاه إلى اعتبارها دراسات تفتقر إلى ما أسماه بالصدق البيئي Ecological validity. ومن جهة أخرى انتقد سيرل Searle عدم قدرة علم المعرفة على دراسة المشكلات الأساسية للشعور والمعتقدات والمشاعر والرغبات (Searle, 1992).

وهكذا فقد تنبه بعض من أبرز المعرفيين إلى أوجه قصور علم المعرفة، وخاصة في ابتعاد الدراسات المعرفية عن الواقع البيئي، وعن فهم التنوع الثقافي المركب في المجتمعات البشرية، وعن فهم العلاقة بين العقل والجسم ودور الانفعالات في العمليات المعرفية. وقد كان لهذه المراجعات أثر كبير في إثراء بل وتعديل مسار علم المعرفة في بعض المجالات. فقد أعيد الاعتبار لدور البيئة عن طريق اعتبار العمليات المعرفية عمليات إيجابية يقوم بها الكائن الحي للحصول على المعلومات لتحقيق بعض الأغراض المقصودة في البيئة (Reed, 1997). وقدم نيسر نظريته ذات الأساس البيئي حول معرفة الذات self-knowledge (Neisser, 1988, 1993). ومن ناحية أخرى فقد أدت أبحاث ميشيل كول M. Cole إلى تقدم كبير في فهم العمليات المعرفية الداخلية كحل المشكلات الرياضية أو القراءة أو السلوك الذكي بوجه عام في سياق التنوع الثقافي، حيث تلعب الثقافة دورا كبيرا في تحديد هذه العمليات (Cole, 1996). كذلك أدى الاهتمام بالعلاقة المتبادلة بين علم المعرفة من ناحية، ودراسة التأثيرات والنواحي الاجتماعية من ناحية أخرى، إلى بدء الدراسات التي تهدف إلى التكامل بين العمليات المعرفية والعلاقات الاجتماعية، وهي الدراسات التي تبلورت أخيرا في كتاب صدر عام ٢٠٠٢ من تحرير كارين سيريليو (Cerulo 2002). وعلى النحو نفسه، تبلور الاهتمام بدراسة العلاقة بين العمليات المعرفية والانفعالات في تأسيس دورية مستقلة تعنى بنشر الأبحاث في هذا الصدد، وهي مجلة «المعرفة والانفعال» Cognition & Emotion، التي أُسست عام ١٩٨٧.

وهكذا فإن علم المعرفة في مساره الطويل المعقد كدراسة بينية Interdisciplinary تهدف إلى التلاقي بين مجموعة كبيرة من العلوم ومناهج البحث، بهدف فهم عمل العقل البشري وطبيعة المعرفة، إنما يعمل كنظام ذاتي التوجيه self -regulating يقوم بمراجعة تقدمه واستشراف آفاقه بما يستكمل جوانب الصورة ويستوفي أوجه النقص، اعتمادا على توسيع رقعة العمل البحثي ودائرة التفكير النظري. ومع التطورات والمراجعات الحديثة لماضي التخصص ومستقبله (انظر مثلا Johnson & Erneling 1997)، فإن المستقبل وحده سوف ينبئ عما إذا كانت هناك حاجة إلى ثورة معرفية ثانية، كما تنبأ برونر، أو أن علم المعرفة سيمضي في المسار نفسه.

خاتمة

ومع هذه التطورات المتلاحقة من الناحية النظرية والتكنولوجية في علم المعرفة، ومع اتساع تطبيقاته التي تتراوح من العلاج النفسي وحتى نظم الذكاء الاصطناعي، فإن الباحث لا يسعه في خاتمة هذه الدراسة إلا أن يتساءل عن المجهود العربي في هذا المجال. فمع هذه الآفاق الرحبة والتحديات الراهنة، ألم يأت الوقت بعد لعمل عربي مؤسسي ومتكامل، تضطلع فيه الجامعات والمؤسسات العربية المعنية بمسؤوليتها لتنسيق الجهود المتناثرة هنا وهناك، من أجل تحديد منحى عربي في هذا المجال؟

Bibliography

الهوامش

1- Anderson, J. (1983). Architecture of Cognition. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

2- Banich, M. (2004). Cognitive Neuroscience and Neuropsychology. 2nd edition. Houghton Mifflin.

3- Baysen, S. & Himes, G. (1999). Current Issues and Emerging Theories in Animal Cognition. Annual Review of Psychology, 50, 683-705.

4- Bechtel, W., Abrahamsen, A., & Graham, G. (1998). The Life of Cognitive Science. In W. Bechtel and G. Graham (eds.), A Companion to Cognitive Science. Oxford: Basil Blackwell.

5- Best, J. (1992). Cognitive Psychology. 2nd edition. West Publishing Company.

6- Bourne, L., Dominowski, R., Loftus, E., & Healy, A. (1986). Cognitive Processes. 2nd edition. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

7- Caplan, D. (1987). Neurolinguistics and Linguistic Aphasiology. Cambridge University Press.

8- Caplan, D. (1996). Language Structure, Processes, and Disorders. Cambridge, Mass: MIT Press.

9- Churchland, P. (1995). The Engine of Reason, the Seat of the Soul. Cambridge, Mass: MIT Press.

10- Bialystok, E. (1997). Anatomy of A Revolution. In M. Johnson and C. Erneling (Eds.,). The Future of Cognitive Revolution. Oxford University Press, Inc.

11- Bower, G. (1975). Cognitive Psychology: An Introduction. In W. K. Estes (Ed.,). Handbook of Learning and Cognitive Processes. Vol. 1. Hillsdale NJ: Erlbaum.

12- Bruner, J. (1990). Acts of Meaning. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

13- Bruner, J. (1997). Will Cognitive Revolution Ever Stop? In M. Johnson and C. Erneling (Eds.,). The Future of Cognitive Revolution. Oxford University Press, Inc.

14- Cerulo, K. (Ed.). (2002). Culture in Mind: Toward A Sociology of Culture and Cognition. Routledge.

15- Chomsky, N. (1957). Syntactic Structures. The Hague: Mounton.

16- Chomsky, N. (1959). Review of B. F. Skinner's Verbal Behavior. Language, 35, 26-58.

17- Cole, M. (1996). Cultural Psychology: A Once and Future Discipline. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

18- Cottrell, G., & Metcalfe, J. (1991). EMPATH: Face Recognition, and Gender Recognition Using Holons. In R. Lippman, J. Moody., and D. Touretsky (eds.), Advances in Neural Information Processing Systems. Vol3. San Mateo, CA: Morgan Kaufman.

19- Dowling, J. (2001). Neurons and Networks. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

20- Fodor, J. (1981). Representations: Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science. Cambridge, Mass: MIT Press.

21- Fodor, J., & Pylyshyn, Z. (1988). Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Analysis. In S. Pinker and J. Mehler (Eds.,). Connections and Symbols. Cambridge, Mass: MIT Press.

22- Franklin, S. (1995). Artificial Minds. Cambridge, Mass: MIT Press.

23- Gazzaniga, M., Ivry. R., Mangun, G. (eds.), (2000). Human Cognitive Neuroscience. Blackwell Publishing.

24- Gardner, H. (1975). The Shattered Mind: The Person after Brain Damage. New York: Alfred A. knopf.

25- Gardner, H. (1984). The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution. New York: Basic Books.

26- Grishman, R. (1986). Computational Linguistics: An Introduction. Cambridge University Press.

27- Harman, G. (1989). Some philosophical Issues in Cognitive Science: Qualia, Intentionality, and Mind-Body Problem. In M. Posner (Ed.,). Foundations of Cognitive Science. Cambridge, Mass: MIT Press.

28- Heisenberg, W. (1952). Philosophic Problems of Nuclear Science. Translated into English by F. C. Hayes. Panethon Books, Inc.

29- Hinde, R. (2004). Animal-Human Comparisons. In R. L. Gregory (ed.), The Oxford Companion to the Mind. Oxford University Press.

30- Hubel, D., & Wiesel, T. (1959). Receptive Fields of Single Neurons in the Cat's Striate Cortex. Journal of Physiology, 148, 574-591.

31- Hubel, D., & Wiesel, T. (1959). Brain Mechanisms of Vision. Scientific American. 241, 150-162.

32- Johnson, M., & Ernelling, C. (Eds.,). (1997). The Future of Cognitive Revolution. Oxford University Press, Inc.

33- Just, M., & Carpenter, P. (1987). The Psychology of Reading and Language Comprehension. Allyn Bacon, Inc.

34- Kraut. R., Patterson, M. Lundmark, V., Kiesler, S., Mukopadhyay, T., & Scherlis, W. (1998). Internet Paradox: A social Technology that Reduces Social Involvement and Psychological Well-Being. American Psychologist, 53, 1017-1031.

35- Kuhn, T. (1962). The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: Chicago University Press.

36- Locke, E. (1971). Is Behavior Therapy Behavioristic? An Analysis of Wolpe's Psychotherapeutic Methods. Psychological Bulletin, 76, 318-327.

37- Mayor, R. (1981). Promise of Cognitive Psychology. W. H. Freeman.

38- McClelland, J., Rumelhart, D., & the PDP Research Group. (1986). Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition. Vol. 2: Psychological and Biological Models. Cambridge, Mass: MIT: Press.

39- McCulloch, W., & Pitts, W. (1943). A Logical Calculus of the Ideas Permanent in Nervous Activity. Bulletin of Mathematical Biophysics, 5, 115-133.

40- Miller, G. (1962). Some Psychological Studies of Grammar. American Psychologist, 17, 748-762.

41- Miller, G. (1965). Some Preliminaries to Psycholinguistics. American Psychologist, 20, 15-20.

42- Miller, G. (1979). Very Personal History. Talk to the Cognitive Science Workshop, MIT.

43- Miller, G., Galanter, E., & Pribram, K. (1960). Plans and the Structure of Behavior. Holt, Rein-

hart and Winston, Inc.
44- Neisser, U. (1967). Cognitive Psychology. New York: Appleton-Century Crofts.
45- Neisser, U. (1976). Cognition and Reality. New York: W. H. Freeman.
46- Neisser, U. (1982). Cognitive Psychology May at Least Establish a Conception of Human Nature That Is Not Self Contradictory. Psychology Today, 16, 44-46.
47- Neisser, U. (1988). Five Kinds of Self-Knowledge. Philosophical Psychology, 1, 35-59.
48- Neisser, U. (Ed.,). (1993). The Perceived Self: Ecological and Interpersonal Sources of Self Knowledge. New York: Cambridge University Press.
49- Newell, A. (1990). Unified Theories of Cognition. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
50- Newell, A., & Simon, H. (1972). Huamn Problem Solving. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
51- Park, R., Levine, D., & Long, D. (1998). Fundamentals of Neural Network Modeling. Cambridge, Mass: MIT Press.
52- Posner, M. & Johnson, R. (1992). Computational Linguistics and Formal Semantics. Cambridge University Press.
53- Reed, E. (1997). The Cognitive Revolution from an Ecological Point of View. In M. Johnson and
54- C. Erneling (Eds.,). The Future of Cognitive Revolution. Oxford University Press, Inc.
55- Reisberg, D. (2001). Cognition: Exploring the Science of the Mind. 2nd Edition. W.W. Norton & Company, Inc.
56- Rose, F. (1985). Into the Heart of Mind. A Quest for Artificial Intelligence. Century Publishing.
57- Rumelhart, D., McClelland, J., & the PDP Research Group. (1986). Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition. Vol. 1: Foundations. Cambridge, Mass: MIT Press.
58- Searle, J. (1980). The Intentionality of Intention and Action. Cognitive Science, 4, 47-70.
59- Searle, J. (1992). The Rediscovery of Mind. Cambridge, Mass: MIT Press.
60- Segal, E., & Lachman, R. (1972). Complex Behavior or Higher Mental Processes: Is there a Paradigm Shift? American Psychologist, 27, 46-55.
61- Shanker, S. (1997). Reassessing the Cognitive Revolution. In M. Johnson and C. Erneling (Eds.,). The Future of Cognitive Revolution. Oxford University Press, Inc.
62- Shannon, C. (1938). A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits. Transactions of the American Institute of Electrical Engineers, 57, 1-11.
63- Skinner. B. F. (1957). Verbal Behavior. New York: Appleton-Century Crofts.
64- Simon, H., & Kaplan, G. (1989). Foundations of Cognitive Science. In M. Posner (Ed.,). Foundations of Cognitive Science. Cambridge, Mass: MIT Press.
65- Solso. R. (1991). Cognitive Psychology. 3rd edition. Allyn & Bacon.
66- Sternberg, R. (1996). Cognitive Psychology. Holt, Reinhart and Winston, Inc.
67- Stillings, N., Weisler, S., Chase, C., Feinstein, M., Garfield, J., & Rissland, E. (1995). Cognitive

Science: An Introduction. Cambridge, Mass: MIT Press.

68- Turing. A. (1950). Computing Machinery and Intelligence. Mind, 59, 433-460.

69- Watson, J. (1913). Psychology As a Behaviorist Views it. Psychological Review, 20, 158-170.

70- Wiener, N. (1948). Cybernetics. Cambridge, Mass: MIT Press.

71- Woods, L. (1962). Epistemology. In R. D. Runes (Ed.,). Dictionary of Philosophy: Ancient, Medieval, and Modern. Littlefield, Adams & Co.

عالم الفكر
العدد 1 المجلد 35 يوليو - سبتمبر 2006

ثقافة الشباب في مجتمع الإعلام

د. المنجي الزيدي(*)

تقديم

تتناول هذه الدراسة بالبحث إشكالية ثقافة الشباب في «مجتمع الإعلام»، وهي تتعمد الإشارة إلى الشباب بشكل عام، دون تحديد جنسيته أو قوميته، وذلك باعتبار البعد الكوني للتحديات والرهانات المطروحة في هذا المجال. ومع ذلك فاهتمامها مركز جوهريا على الشباب العربي.

والقصد من استعمال مصطلح «مجتمع الإعلام» التعامل بشكل أكثر دقة مع الواقع العالمي الجديد، وتفادي عمومية وضبابية مفهوم العولمة. فضلا عن أن هذا المصطلح يتيح التطرق إلى الإشكاليات الثقافية التي يطرحها هذا الواقع الجديد، لأنه يجمع بين الاقتصاد والاتصال والثقافة.

وينطلق هذا العمل من صيحات الفزع التي ما انفك يطلقها كثير من المثقفين حول الانعكاسات الخطيرة لاقتصاد السوق والربح على الثقافة: صرح «ادجار موران» Edgar Morin بـ «أننا ندخل عصرا تنهار فيه كل الثوابت والمعتقدات، فالعالم يمر بمرحلة من الشك، نحن لا نعرف إلى أين نمضي والمستقبل غير مضمون...»(1). وكان عالم الاجتماع الفرنسي الشهير بورديو Bourdieu قد أعلن سنة ٢٠٠٠ أن الثقافة في خطر، وبنى إعلانه هذا على استنتاج سوسيولوجي أساسي يرى أن الاستقلالية التي اكتسبها، تاريخيا، الإنتاج الثقافي عن الضرورات الاقتصادية تواجه اليوم خطرا يهددها في الصميم، وذلك باختراق المنطق التجاري لكل مراحل إنتاج وترويج المواد الثقافية. فالتنوع الكبير الذي تشهده هذه المواد مرتبط بتوحيد الطلب على المستويين الوطني والدولي، وذلك عبر السعي إلى توحيد أذواق الجماهير وتنميطها على الأسلوب الاستهلاكي الأمريكي... «إن تحكم منطق الربح في الإنتاج

(*) مستشار وزير الثقافة والاعلام والتربية - الجمهورية التونسية.

الثقافي يعطي المال قوة رقابة متعاظمة في سوق الصناعات الثقافية اليوم، ويعطي الثقافة الجماهيرية «المؤمركة» سيادة وهيمنة مطلقة...»[٢].

وثمة صلة وثيقة ومهمة بين هذه الثقافة الجماهيرية الاستهلاكية التي يكرسها مجتمع الإعلام الشامل على مستوى كوني وفئات الشباب، فقد استطاعت أمريكا منذ الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين أن تطور صناعة ثقافية واسعة موجهة إلى الأحداث الأمريكيين أهمها السينما والتلفزيون والموسيقى. وأصبحت اليوم القوة الاقتصادية الرئيسية الوحيدة القادرة على التصدير الفوري لهذه الصناعة لتغطية الحاجيات المتنامية في باقي بلدان العالم التي أصبح شبابها يمثل جزءا متزايد الحجم في سوق الاستهلاك العالمية. صارت الولايات المتحدة «تسيطر دون منازع على أسواق الاستهلاك الثقافي للشبان في العالم. وتأثيرها في ثقافة الشبان سيكون له أثر مستقبلي قوي، إذ إن شباب اليوم هم نخب المستقبل، ووصول أمريكا إليهم في عمر الشباب يعطيها أفضلية في التأثير فيهم عندما يصبحون راشدين ونافذين في مجتمعاتهم واقتصاداتهم»[٣].

ما ملامح مجتمع الإعلام الكوني الجديد؟ وما الميكانيزمات التي تعتمدها الثقافة الجماهيرية الاستهلاكية في تشكيل ثقافة الشباب المعاصر، وثقافة الشباب العربي على وجه الخصوص؟ هذه هي الأسئلة المركزية التي تطرحها هذه الدراسة هي لا تدعي القدرة على تقديم إجابات نهائية، بل هي تطمح، عبر منهج تفهمي إلى تبين التوجهات العامة التي هي خطوة أساسية على سبيل وضع تصورات مستقبلية لمواجهة مخاطر وتحديات ما تمر به المنطقة العربية والإسلامية والعالم بصورة عامة من تحولات وتغيرات جذرية متسارعة شملت كل نواحي الحياة البشرية.

أولا: المفاهيم

١- ثقافة الشباب

أ- الشباب: يصعب الوقوف على معنى محدد لكلمة شباب، كما أنه ليس باليسير وضع تحديدات لها. والسؤال المطروح هو: في أي سن يبدأ الشباب ومتى ينتهي؟ قد يبدو السؤال سهلا والإجابة عنه بديهية... إلا أن الاختلاف في الإجابات يجعل كل محاولة تحديد اقتراحا إجرائيا يختلف حسب طبيعة البحث ومجال التخصص[٤]. هنالك اتجاه عام في علم الاجتماع يعتبر الحدود بين الأعمار أو الشرائح العمرية حدودا اعتباطية، فنحن لا نعرف متى ينتهي الشباب لتبدأ الشيخوخة، مثلما لا يمكننا أن نقدر أين ينتهي الفقر ليبدأ الثراء[٥]. وقد يكون من العبث السعي إلى تحديد هذا المفهوم انطلاقا من مقاييس بيولوجية تختلف من اختصاص إلى آخر (عند طبيب الأعصاب تنتهي المراهقة في سن العشرين مع اكتمال الجهاز العصبي، وتنتهي عند أخصائي النمو في سن ٢٥

سنة مع اكتمال نمو الجهاز العظمي). كما أن مصطلح البلوغ أو الحلم ليس ثابتا لأنه يختلف باختلاف البيئات والعوامل الوراثية والغذائية وغيرها.

ويعرف علم اجتماع السن Sociologie des âges، عادة، السن بتعاقب الأدوار الاجتماعية في دورة الحياة. ويسند لها بعد الوضعية الاجتماعية Statut (تلميذ، عامل، متزوج...) وبعدا معياريا يتجلى في جملة السلوكات المحددة التي ينتظرها المجتمع والتي تتناسب مع كل وضعية. وفي هذا الإطار المفاهيمي يختلف الشباب عن الطفولة اختلافا في الدرجة وليس في الطبيعة، فالشباب هم أطفال أقل تبعية للعائلة والمدرسة، ومن هنا يتطابقون مع ما يدرج على تسميته بالمراهقين وهذا ما يفسر الاستعمال السائد للمرحلة العمرية ١٥-٢٤ سنة لتحديد فترة الشباب(٦).

ومهما يكن من أمر التحديات المختلفة فإننا نعيش اليوم تحولا حقيقيا لمجمل دورة الحياة. فقد تجاوزنا النموذج الذي ينظم الحياة الاجتماعية في ثلاث مراحل: التكوين، العمل، التقاعد. إلى نموذج مختلف يشهد فيه الشباب تغيرا شاملا لدلالة السن... ثمة إعادة تشكيل لدورات الحياة في ضوء تأثير طول أمد العيش وتقلص مدة الشغل (الدخول المتأخر لسوق الشغل) إن ديناميكية تعاقب الأجيال تمر بتحول عميق(٧).

من هذه المنطلقات تعتمد هذه الدراسة على مفهوم يعتبر الشباب واقعا اجتماعيا يشكله ويحدده المجتمع لجيل يضم فئات متقاربة في السن ومختلفة من حيث الجنس والانتماء الاجتماعي. تشترك في كونها تمر بمؤسسات التنشئة وبمرحلة إعداد أو انتظار للدخول إلى الحياة الاجتماعية أو في كونها قد احتلت حديثا موقعا فيها، ويقترح توسيع المرحلة العمرية المناسبة من ١٤ إلى ٣٠ سنة.

ب- ثقافة الشباب: مفهوم ثقافة الشباب مركب من مصطلحين يتسمان بالشمولية وصعوبة التحديد، هما الثقافة والشباب. ولئن اختلفت الدراسات في الإحاطة بهذا المفهوم فإن هنالك قدرا من الاجتماع على ربطه بمفهوم الثقافة الفرعية أو استعماله بصيغة «الثقافة الفرعية الشبابية».

والواقع أن موضوع الثقافة الفرعية الشبابية من المواضيع المفضلة في علم الاجتماع الأمريكي المهتم كثيرا بقضايا المدينة والعائلة والسلوكات والعمل والإجرام(٨). ويندرج هذا الاهتمام بوجه خاص في إطار الدراسات السوسيولوجية العديدة التي انكبت على موضوع جنوح الأحداث.

وقد أكد «تالكوت بارسونز» Talcot Parsons منذ الخمسينيات من القرن العشرين، على أهمية هذه الثقافات الفرعية كظاهرة اجتماعية من ناحية وكمرحلة في التنشئة الاجتماعية من ناحية أخرى. فهي ترتبط - من هذا المنظور - بالقطيعة التي تحدث بين الشاب وعائلته وبما

يمارسه عليه الوسط المدرسي من ضغوط. وتتشكل هذه الثقافات في إطار مجموعات الأقران وتتجسم في نمط حياة جماعي يتسم بنوع من الهامشية إزاء المجتمع. وهي توفر فضاء تعويضيا بما أنها تمثل رد فعل على ضغوط المجتمعات الصناعية(٩).

وتقوم نظرية الثقافة الفرعية الشبابية عموما على اعتبارها ثقافة «تتبلور وتتمحور كحل جمعي أو كحل متجدد للمشكلات الناجمة عن الطموحات المحبطة لقطاعات كبيرة من الأفراد - كالشباب في حديثنا هنا - أو لوضعهم الاجتماعي الملتبس في المجتمع الكبير (كالشباب أيضا الذين لم يعودوا أطفالا، ولم يصبحوا بعد كبارا مسؤولين. فوضعهم نموذج مثالي للوضع الملتبس) وهكذا تكون الثقافات الفرعية كيانات متميزة عن الثقافة الأكبر (الأم)، ولكنها تستعير رموزها وقيمها ومعتقداتها وكثيرا ما تعرضها للتشويه أو المبالغة أو تقلبها رأسا على عقب»(١٠).

وهنالك من يستعمل مصطلح حضارة الشباب للدلالة على ثقافة الشباب وكترجمة لمصطلح Youth Culture وهو شأن «عزت حجازي» الذي يقدم التعريف التالي: «يلوذ جيل الشباب بعالم خاص أو حضارة خاصة هي حضارة الشباب Youth Culture يخلقونها بأنفسهم، وفقا لمعاييرهم، من أجل أن تخفف همومهم وتقربهم من تحقيق تطلعاتهم وطموحاتهم وتطبيق مشروعاتهم في الحياة (سواء فعلت ذلك حقيقة أو أوهمت فقط بفعله). وعالم الشباب الخاص هو أسلوب حياة مستقل - جزئيا بالطبع - عن عالم الكبار، سواء في معيتهم أو بعيدا عنهم، وغير خاضع لمعايير الكبار وقيمهم ومعتقداتهم وأساليب سلوكهم وإنما يقوم على نسق من القيم والمعايير والأفكار وأساليب السلوك المعارضة - أو على الأقل غير الملتزمة - بتلك التي ينادون بها»(١١).

إن مفهوم الثقافة الفرعية إطار أساسي لتناول موضوع ثقافة الشباب يتجلى خصوصا في التراث السوسيولوجي الأمريكي الذي اهتم بدراسة شباب الضواحي من أبناء الطبقات السفلى خصوصا، واعتبر الثقافة الفرعية الشبابية رفضا لقيم الطبقة الوسطى، وانخراطا في ثقافة نقيضة تساعد هؤلاء الشباب على الهروب من واقعهم المتردي. وهذا ما نجده مثلا في دراسة "William Foote White" (Street corner society) ودراسة Ohlin وCloward (١٢) اللذين اعتبرا الثقافة الفرعية الجانحة رد فعل على صراع القوى الذي يعيشه المراهقون وتمزقهم بين قيم ومثل الطبقة الوسطى التي تحط من شأن الطبقة السفلى التي يتحدرون منها فتدفعهم للسعي إلى تغيير مجموعة الانتماء، «فثقافة الجانحين إذن هي مجموعة الظواهر العامة التي ترسم طرقا للنجاح غير تلك التي يسطرها نظام قيم الطبقة الوسطى»(١٣).

وقد حاولت بعض الدراسات السوسيولوجية الفرنسية تحليل المنطق الداخلي لتشكل جماعات الشباب وثقافتها بالربط بينها وبين محدداتها الاجتماعية وإرجاع ظهورها إلى فشل عمليات التطبيع الاجتماعي العصري في إدماج الشباب الذي ظل يبحث عن طرق أخرى

للدخول إلى الحياة. فهذه الجماعات تتكون من أفراد ينتمون إلى مختلف الطبقات الاجتماعية، يمارسون العنف لمواجهة المجتمع، وتجمع بينهم ميول ثقافية خاصة بهم كموسيقى «الروك» وتعبيرات ثقافية مختلفة كالوشم واستعمال لغة خاصة وارتداء لباس مميز... «إن الثقافة الفرعية لهذه المجموعات الشابة هي في الأساس علامة قطيعة مع المجتمع وليست جسر عبور إليه»[١٤].

في هذا المستوى تطرح ثقافة الشباب في ارتباط بالتنشئة الاجتماعية من ناحية وبالعلاقات بين الأجيال من ناحية أخرى... فاستخدام الشباب لأنماط ثقافية خاصة هو سعي إلى «تطوير وصياغة مجموعة المعايير التي تمنح الشباب قوة لاكتساب المهارات والخبرات والتجارب الاجتماعية التي يتعذر اكتسابها من خلال المعايير الثقافية العامة التي ينقلها إليهم جيل الآباء والكبار من أعضاء المجتمع عموما... هم على هذا النحو يؤكدون ذواتهم ويثبتون للأجيال الأخرى استقلالهم وقدرتهم على الاعتماد على إمكاناتهم الخاصة...»[١٥]. ويشير في هذا السياق «جورج بالندييه» Balandier إلى أن الشباب يخلق لنفسه نظاما ثقافيا خاصا يستجيب أكثر إلى الضغوط والمتطلبات الاجتماعية الحالية... ومن هنا فإن العائلة تعيش صراع ثقافات: ثقافة الداخل وهي ثقافة الكبار وثقافة الخارج وهي ثقافة الشباب[١٦].

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الثقافة الفرعية الشبابية التي تذهب بعض الكتابات إلى نعتها بالثقافة المضادة Conter-culture قد تحولت إلى سوق استهلاكية انتقل فيها المضمون الاحتجاجي إلى موضة، فقد استوعبت الشركات التجارية والصناعية الكبرى المسيطرة على وسائل الإعلام أساليب عيش وأنماط التعبير المغايرة وحولتها إلى موضات ونماذج مخصصة للاستهلاك، وقامت بالتالي بخلق سوق منظمة للسلع الشبابية.

وهنالك من يؤرخ لظهور ثقافة الشباب بظهور أول «ألبوم» لموسيقى «الروك» في عام ١٩٥٤ يحمل عنوان Rock around the clock لـ «بيلهالي» Bilhaley، باع منه صاحبه ١٥ مليون نسخة، الشيء الذي دفع بالكثير من الشباب إلى الرقص والاهتمام بالموسيقى وأنتج نوعا من الموسيقى الشعبية Rock and Roll مستوحى من الإيقاع الزنجي... ويندرج ذلك في إطار تنامي الاهتمام بأذواق الشباب كقوة شرائية تطورت في خمسينيات القرن الماضي بفعل زيادة الطلب على عمالة الشباب، وتوجيه هذه القدرات إلى الإنفاق على سلع خصوصية كالملابس والتسجيلات والأفلام...»[١٧].

وإلى جانب الثقافة التي تقدم للشباب بواسطة السوق الاستهلاكية أو المؤسسات الثقافية فإنه يمكن أن نتبين ثقافة يبدعها الشباب نفسه وفي سياق حركته الخاصة، وينطبق هذا على بعض فروع حركات الشباب مثل حركة الطلبة إذ انتشر تعبير Student culture إثر الانتفاضة الطلابية ١٩٦٨ في فرنسا على وجه الخصوص وفي الغرب بوجه عام. كما يمكن أن نلمس أيضا جانب

الإبداع الثقافي في حركة الشباب عموما انطلاقا مما درجت تسميته بـ «أدب الشباب» الذي يتضمن رد فعل على مستويات ثلاثة «رد فعل للنظام الاجتماعي السياسي ورد فعل للنظام الثقافي على وجه العموم ورد فعل لمؤسسات النظام الثقافي على وجه الخصوص»[١٨].

انطلاقا من هذه الملاحظات حول مفهوم ثقافة الشباب تتناول هذه الدراسة هذا المفهوم في إطار إشكالي يعتبر أن التحديات المطروحة على ثقافة الشباب لم تعد في إطار واقع محلي أو قومي وفي مواجهة مع ثقافة الأجيال السابقة، بل هي تتعرض اليوم أكثر من أي وقت مضى لمخاطر الاستيعاب والتنميط على مستوى كوني، بمعنى أنها مهددة بإفراغها من مضامينها الجوهرية التي تقوم على ملكة النقد والرغبة في التجاوز والتغيير والاستقلالية في بناء الذات، ومن ثمة تحويلها إلى جملة من القيم والسلوكات الاستهلاكية السلبية وبالتالي توفير ظروف بسط الهيمنة الثقافية والاقتصادية للقطب الأقوى اقتصاديا وعسكريا وتكنولوجيا وإعلاميا. يتعلق الأمر هنا بمحاولة تحليل ميكانيزمات الاستيعاب والتنميط وآثارها على ثقافة المستقبل.

٢- مجتمع الإعلام

يستخدم مصطلح «مجتمع الإعلام» للدلالة على الواقع العالمي الجديد، وعلى طبيعة النظام الاقتصادي الذي يحكمه، وبالتالي نوعية العلاقات الجديدة التي أصبحت تربط الأفراد داخل المجتمع الواحد وبين المجتمعات بعضها ببعض، نتيجة للتطورات الهائلة التي شهدها مجال تكنولوجيا الاتصالات.

والواقع أن مفهوم «مجتمع الإعلام» ليس جديدا، فقد ظهر في برامج البحث التي وضعتها بعض المؤسسات الاقتصادية العالمية وبعض حكومات الدول الأكثر تقدما سنة ١٩٧٥، في إطار منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية OCDE وسنة ١٩٧٩ في إطار الاتحاد الأوروبي[١٩].

ويتوازى الحديث عن مجتمع الإعلام مع الحديث عن الاقتصاديات الجديدة أو النظام الاقتصادي العالمي الجديد، منذ أن أعلن «آل جور» نائب رئيس الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٩٥ مشروع الطرق السيارة للمعلومات، وبشر «العائلة الإنسانية الكبرى» بخيرها العميم. وفي العام نفسه أقرت الدول السبع الأكثر تقدما (G7) في بروكسل مصطلح «مجتمع الإعلام الشامل» Global Society of Information. أما في سنة ٢٠٠٠ فقد قررت الدول الـ ١٥ الكبرى التركيز المطلق على الإنترنت.

ماذا يعني مجتمع الإعلام؟

إنه من ناحية مجتمع اقتصاد السوق والسوق المالية أي مجتمع العولمة الاقتصادية، وهو من ناحية أخرى مجتمع ما يسمى «الحتمية التكنولوجية الإعلامية» أي التكنولوجيا فائقة القدرة على تبادل المعلومات ونشرها من خلال ثلاثي: الحاسوب، القمر الصناعي، التلفزيون[٢٠].

ثانيا: مجتمع الإعلام / مجتمع السوق

أ - أولوية الإحصاء

بعد الحرب العالمية الثانية علق العلماء آمالا كبيرة على الاستعمالات المدنية والسلمية للاختراعات و«الآلات الذكية» Machine intelligente التي ساعدت على إدارة رحى الحروب... فقال Norbert Wiener «إن تكنولوجيا الاتصال هي السبيل لتفادي سقوط الإنسانية مجددا في عالم هيروشيما...»(٢١).

لم يجد هذا التماشي الإنساني لـWiner صداه لدى تلميذه Claude Shannon الذي وضع النظرية الرياضية للاتصال سنة ١٩٤٩ في إطار: Massachusett's Institute of Technology، وهي نظرية تقوم على تعريف فيزيائي وكمي إحصائي للإعلام:

(إيجاد الترميز الناجع [سرعة + تكلفة] لرسالة تلغرافية موجهة لمتقبل ما). هنا الرؤية ميكانيكية تفصل الإعلام عن الثقافة، وهي تعكس ضعف موقع الثقافة في التفكير الاجتماعي الأمريكي من ناحية واتجاها جارفا لربط الإعلام بالإحصاء، ومن ثم انتشار مصطلح (données) (DATA) أو المعطى الإحصائي(٢٢).

ب- أسياد العالم الجدد

مجتمع الإعلام هو مجتمع الثورة الرقمية التي أدمجت نظم الدلالات الثلاث المعروفة: المكتوب / الصوت / الصورة، وذلك في نظام وحيد هو (BITS). إنه نظام يمكن من نقل الصوت والصورة والكتابة بسرعة الضوء... ولقد أحدث تحولات جذرية في عالم الاتصال والترفيه، وشجع على اندماج المؤسسات العاملة في هذا الميدان وعلى تركيزها Fusion et concentration. ومن ثم أصبحت كبريات الشركات الصناعية المرتبطة بشبكة الإنترنت وشبكة الهاتف الجوال والكابل والإعلامية والطاقة والإشهار والرياضة والبنوك، هي التي تتحكم في وسائل الإعلام والاتصال وهذه الشركات هي نتاج استراتيجية الاندماج الضخم الذي أفرز شركات عملاقة متعددة الوسائط Multimediatique تنتج الأفلام والكتب و«دي.في دي» والأقراص المغناطيسية والألعاب وتقدم خدمات البيع بالمراسلة ومعاملات البنوك والبورصات، وتمتلك فرق كرة قدم ومجموعات موسيقية ووكالات أسفار(٢٣).

يقول: Ignacio Ramonet رئيس تحرير Le monde diplomatique: «... داخل هذا التحول الكبير للرأسمالية أصبح المنطق السائد هو التحكم والاندماج - الابتلاع Fusion - absorption... إن الهدف الذي يرمي إليه كل واحد من أسياد العالم هو أن يصبح المُخاطب الوحيد للمواطن... وأن يكون قادرا على مده بالمعلومات وبالترفيه والتسلية والرياضة والثقافة والخدمات المهنية والمعطيات المالية... [وبالتالي وضع المواطن] في حالة ربط دائمة Interconnectivité بكل الوسائل والطرق الممكنة: هاتف ثابت أو محمول... فاكس، تلفزيون، كابل، حاسوب، بريد إلكتروني»(٢٤).

ولكن لا يكون تحقيق هذا الهدف ممكنا إلا بإزالة الحواجز أمام سيولة المعلومات والاتصالات عبر الكون وبالتالي التركيز على كسب أكبر عدد ممكن من الحرفاء. لقد أصبح هنالك سباق محموم على مستوى عالمي، وأصبحت كل مؤسسة كبرى تسعى إلى تحقيق هدفين أساسيين للبقاء في دائرة السباق:

١- الوصول إلى حجم كاف.

٢- تنويع الأنشطة في مختلف مجالات الاتصالات.

ج- عصر الشبكات

تحولت الإنسانية من طور نظمت فيه الجغرافيا التجارة منذ ١٠ آلاف سنة إلى طور الفضاء الافتراضي (Cyber espace) القائم على نظام الشبكات. وفي هذا النظام تتغير كل قواعد التجارة المألوفة، فلا يوجد باعة ومشترون، بل مزودون ومستعملون. إن الملكية تظل في يد المنتج ويستفيد منها الحريف عبر حصص زمنية (اشتراك، كراء، استغلال...) في هذه الحال لا يدفع المقتني مقابلا لانتقال ملكية بضاعة في فضاء محدد من البائع إليه بل هو يدفع مقابل قدر من التجارب التي يستفيد منها في الزمن. هنا تغير مفهوم الملكية ليحل محله مفهوم الارتباط (بشبكة الإنترنت مثلا)(٢٥).

هذا هو مجتمع الإعلام الجديد، إنه مجتمع الربح الكثير والسريع، مجتمع يخلق حرفاءه في كل حين ويسعى إلى هدف وحيد هو الاستهلاك أكبر قدر من الاستهلاك.

ثالثا: مجتمع الإعلام / مجتمع الصورة

لم يعد هنالك مجال للاختلاف أو الشك في أن الاقتصاد أصبح اليوم يحتل صدارة الاهتمام وأن الإمكانات الواسعة والخارقة التي وفرها العلم الحديث والتقدم التكنولوجي الباهر هي بالأساس آليات لخدمة أهداف الاستثمار والربح. ومن ثم فإن سلطة الاستهلاك تستمد نفوذها من هيمنة الصورة باختراقها لكل الحدود والحواجز ونفاذها إلى كل العقليات والذهنيات والثقافات. السماء تمطر صورا ومشهد الهوائيات على أسطح البنايات في كل أرجاء العالم يعكس استسلام إنسان القرن الحادي والعشرين لهذا الإمطار واستزادته الطوعية منه.

وتعتبر الإثارة الوسيلة الأساسية التي تستعملها القنوات التجارية لجذب المشاهد وشده لمتابعة ما تقدمه من برامج، وتتخفى وراء هذه المساحات الإعلامية صناعة يمكن أن نسميها صناعة الرغبات تهدف إلى استقطاب أكبر قدر ممكن من المستهلكين عبر الإشهار.

ويسعى ثنائي الإثارة وصناعة الرغبات إلى خلق ثقافة استهلاكية واسعة ذات أهداف تجارية بدرجة أولى. وهي تستهدف بالأساس الشباب الذي أصبح يمثل قدرة شرائية مهمة وفئة قابلة للتشكيل والتأثر أكثر من غيرها. لذلك سيكون من المفيد تحليل بعض أوجه هذا الثنائي.

١ - الإثارة

تتجلى الإثارة في البرامج الإخبارية والمنوعات والأفلام والألعاب التي تركز على المشاهد العنيفة أو الإباحية التي تتحدى كل أشكال السلطة، أخلاقية ودينية وسياسية وغيرها... إنها تخترق حواجز الحياة الخاصة والحميمية intime، وتكشف للعيان أكثر الأشياء سرية وتحفظا.

وتسعى القنوات الفضائية التجارية نحو النفاذ إلى أكبر عدد ممكن من الناس عبر برامج المرح والتسلية والإثارة التي تشد إليها الانتباه، وذلك لقدرتها على بناء عالم من المتعة والانشراح واللذة، وبالتالي هي تتعالى بالإنسان عن واقعه اليومي لتحلق به في عالم الحلم برغد العيش وطيبه.

تضاف إلى هذه البرامج الصور المشحونة بمحتوى عنيف حقيقي مع تركيز على المشاهد الأكثر هولا وقدرة على إحداث الصدمة الإدراكية.

«تذهب رابطة علم النفس الأمريكي إلى أن الطفل الأمريكي حين يصل إلى نهاية المرحلة الابتدائية يكون قد شاهد ٨٠٠٠ حالة اغتيال و١٠ آلاف اعتداء عنيف على شاشة التلفزيون بمعدل ٣ ساعات مشاهدة يوميا، وإذا كان العنف يفرج عتبة معنية، إلا أنه يؤدي بعدها إلى تراكم الإثارة غير القابلة للاستيعاب، مما يقود إلى السلوك العنيف»[٣٦].

وكمثال على نوعية البرامج المتخصصة في الإثارة هنالك منوعات تلفزية تلاقي شهرة وانتشارا واسعا اليوم في العالم على غرار منوعة Loft Story التي تبث على القناة الفرنسية M6. لقد أثارت هذه المنوعة جدلا كبيرا في فرنسا بين أبريل ويونيو سنة ٢٠٠١ صاحبه تهافت كبير على متابعتها تجاوز في بعض الأحيان ١٠ ملايين مشاهد للحصة الواحدة[٣٧].

"Loft-Story" هي من نوعية البرامج التي يطلق عليها «قصة خيالية حقيقية تفاعلية» (Une fiction réelle interactive). هي لعبة جماعية تقوم أساسا على إزاحة المشاركين من خلال عملية انتخاب يقوم بها الجمهور. وتنطلق من خلال دعوة مجموعة من الشباب الأعزب دون ٣٥ سنة (٥ إناث و٦ ذكور) إلى الإقامة الجماعية في بيت معزول عن العالم Loft فيه حديقة ومسبح، وذلك طيلة ١٠ أسابيع. وتقوم خلال تلك الفترة كاميرات خفية بتسجيل كل ما يحدث على مدار ٢٤ ساعة في كل أنحاء البيت، باستثناء بيت الراحة. ويسعى هؤلاء الشبان المشاركون في اللعبة والذين تم اختيارهم من بين ٣٨ ألف مترشح إلى الاندماج في حياة المجموعة والكشف عن شخصياتهم بعضهم لبعض، لتتوج العملية باختيار الثنائي المثالي.

ويمنح الفائزان منزلا بقيمة ٣ ملايين فرنك فرنسي يقيمان فيه لمدة ٦ أشهر تحت الكاميرات دائما ثم يمتلكانه بصورة نهائية.

تنحدر هذه النوعية من المنوعات من برامج Big brother الذي اخترعته قناة تجارية خاصة في هولندا سنة ١٩٩٩، ولاقى نجاحا كبيرا أدى إلى انتشاره في أكثر من ٢٠ بلدا، وذلك بإدخال تعديلات وتنويعات تختلف من حيث مستويات «البذاءة والقذارة» إلى درجة أن بعض القنوات قامت بوضع بعض الأدباش والأدوات المستعملة في المنوعات (أغطية الفراش... الملابس) للبيع بالمزاد العلني[٢٨].

إن القدرة التكنولوجية العالية المستعملة في تصوير الحياة الداخلية للمشاركين في المنوعة (كاميرات الأشعة تحت الحمراء infrarouge، وتصوير خلف البلور...) وزوايا الالتقاط العلوي تعطي الانطباع بنوع من الرقابة البوليسية والعسكرية وبالتالي القدرة على الرقابة والنفوذ.

إن الثقافة التي تروج لها مثل هذه البرامج تقوم على عناصر مترابطة هي التلصص Voyeunisme والاستعرائية Exhibitionnisme والرقابة والخضوع Surveillance et soumission[٢٩].

مقابل هذه الغريزة المشهدية Pulsion scopique التي تدفع إلى المشاهدة والمراقبة والسيطرة نجد نوعا من الذوق الإباحي والميل إلى التعري الذي يشهد تطورا سريعا، خصوصا على شبكة الإنترنت، عبر ما يسمى الواب كام Web Cams المتمثل في كاميرات صغيرة تبث صورا عبر الشبكة.

إنها ظاهرة جديدة سريعة الانتشار. فهنالك مثلا مجموعة من الطلبة في أمريكا يبثون يوميا، وعلى مدار الساعة، صورا لحياتهم الشخصية داخل شققهم تقوم بتصويرها أكثر من ٤٠ كاميرا... «إنهم آلاف من الشباب الأعزب والأزواج والعائلات يدعون المبحرين عبر الإنترنت في العالم لمشاركتهم حميميتهم ولمشاهدتهم وهم يمارسون حياتهم دون موانع أو محرمات...»[٣٠].

١-١: تلفزيون النفايات RASH T.V

لقد تعددت على شاشات الفضائيات التجارية برامج المكاشفات والاعترافات الفاضحة، وهذا ما يسمى بتلفزيون النفايات RASH T.V - Lelé-pubelle، ومثال ذلك برنامج Jerry springer show الذي يتمثل في دعوة أشخاص يكشفون أمام الحضور أسرارا وفضائح في حياتهم الخاصة مثلا: «عزيزي لقد كنت مومسا»، «إنني حامل من زوجكِ»، «أمي تريد أن تتزوجني»، «أختي تمارس الدعارة»... وعادة ما تتم هذه الاعترافات بحضور أفراد العائلة أو الأشخاص المعنيين، وينتهي البرنامج غالبا بالخصام والعراك الجسدي. حتى أنه في سنة ٢٠٠٢ قام زوجان بقتل الزوجة السابقة بعد مشاهدة برنامج خصص لـ «العشيقات وجها لوجه»[٣١].

ويتجلى النجاح المتنامي لبرامج الإثارة والبذاءة في الفضاء التلفزيوني أيضا في انتشار برامج متابعة المحاكمات داخل المحاكم، لعل أشهرها محاكمة لاعب الكرة الأمريكي «سمبسون» المتهم بقتل زوجته أواخر التسعينيات.

وتلاقي هذه النوعية من البرامج نجاحا كبيرا، الشيء إلى أدى بـ ٣٤٠٠ صحافي (أكثر من نصف الصحافيين الذين غطوا الألعاب الأولمبية في سيدني) لتقديم اعتمادهم لمتابعة مشهد إعدام «تيموتي ماك ڤاي» Timotey Mc Veigh المتهم بتفجير «أوكلاهوما» الذي راح ضحيته ١٦٨ قتيلا في أبريل ١٩٩٥، علما أن ماك ڤاي عبر عن رغبته في بث مشهد إعدامه على الفضائيات.

يقول Paul Virilio في Le Monde de l'éducation «بعد الإشهار والدعاية السياسية وأفلام الجنس والعنف الإعلامي الشديد نحن نفتح الطريق أمام امتثالية للحقارة»(٣٢).

١-٢: مرحلة ما بعد التلفزيون: .Post T.V

يقسم «أمبرتو إيكو» Umberto Eco تاريخ التلفزيون إلى مرحلتين:

- **مرحلة ما قبل الثمانينيات** حيث كان الظهور على الشاشة يتطلب استحقاقا ومؤهلات (علمية، رياضية...) إنها مرحلة التلفزيون المنبر T.V. Podium حيث كان التصرف أمام الكاميرات منظما ولائقا.

- **مرحلة التلفزيون الجديد** Neo-télévision: وبدأت خلال الثمانينيات، حيث تعددت برامج الألعاب والحوارات التي فتحت الباب أمام أي كان للظهور على الشاشة (لباس عادي، كلام سوقي...) يكفي أن يكون المشارك طبيعيا.

مع برامج مثل Loft Story نفتح مرحلة ثالثة هي مرحلة ما بعد التلفزيون Post-Télévision: حيث يصبح المشارك مسجونا برغبته وليس بطلا لحصة ألعاب بل لمسلسل تلفزيوني(٣٣).

«في قلب الحرب التنافسية يحتاج النظام الاتصالي إلى النجوم. إنه يرغب في إنتاجهم بكثرة وبسرعة، مثلما تفعل منوعة Loft Story، واستغلالهم مباشرة حتى إن اقتضت الحاجة إلى النجوم الجدد التخلص من القدامى بسرعة أيضا.

في هذه المرحلة الشرسة من الثقافة الجماهيرية Cannibale مثلما يقول Guy Debord تتسارع تطورات الخضوع بسرعة خارقة ويتعلق الأمر بصنع مشاهير زائلين»(٣٤).

يقول مارك أوجي Marc Augé صاحب كتاب Fictions, fin du siècle «تتكثف في Loft story كل أوجه الأيديولوجيا التي نعيشها، أيديولوجيا الراهن ووسيلتها الأساسية اللعب الذي يترجم إلى تداخل بين الأشخاص والممثلين والشخصيات»(٣٥).

٢- صناعة الرغبات

تقوم سيكولوجية الإعلان على بيع الأحلام وإثارة الرغبات من خلال مختلف أشكال الربط بين السلعة والصحة والجمال والجاه والشباب والمغامرة... «تقدم الإعلانات العالم في عطلة

دائمة، مسترخيا ومبتسما وغير عابئ بشيء... يسكنه أفراد معتزون بدهائهم توصلوا أخيرا إلى امتلاك البضاعة المعجزة التي تجعلهم أكثر جمالا وصحة وحداثة وجاذبية...»[٣٦].

ويتعزز تأثير الإعلانات من خلال ما يسمى مبدأ الإغراق الإدراكي أي تكرار الدعاية مرات ومرات حتى تحاصر المشاهد فتشغل ذهنه عن التحليل، وتعتمد الانفعال والتأثير لتكون شبكة عصبية في الدماغ خاصة بالمنتوج موضوع الإشهار وتصبح قناة جاهزة تمر فيها المثيرات عندما يتعلق الأمر بإشباع حاجة ما (العطش: بيبسي مشروب الشباب). هنا يميل المستهلك عفويا إلى التوجه لشراء السلعة التي حدث إغراق أحاسيسه بها، وهو ما يعرف في علم نفس الإدراك بمبدأ «صدارة الانطباع»[٣٧].

ولتحقيق هذا الهدف تبث قناة NBC على سبيل المثال ٤٠ ألف ومضة إشهارية سنويا، وبالتالي فإن الشاب دون سن ١٨ الذي يقطن نيويورك يشاهد ما لا يقل عن ٣٥٠ ألف ومضة منذ ولادته كما يذهب إلى ذلك عالم الاجتماع الأمريكي Michael Hakawa[٣٨]. كما تقدر النقابة الوطنية للإشهار التلفزيوني في فرنسا أن صانعي الإعلانات أنفقوا سنة ١٩٩٩ أكثر من مليار فرنك فرنسي على الومضات الموجهة لمن هم دون ١٤ سنة، ويذهب معهد الطفل في فرنسا إلى أن ٤٥٪ من الاستهلاك العائلي (بين ٥٠٠ و٦٠٠ مليار فرنك سنويا) مخصصة لتلبية رغبات الأطفال في مجالات الأكل والمرطبات واللباس والألعاب... وتلعب هذه الفئة دورا مهما في تحديد اختيار أماكن العطلة بنسبة ٤٠٪، ومن ناحية أخرى أثبتت دراسة أجريت سنة ٢٠٠٠ أن ٤٢٪ من الشباب يرون أن الإشهار هو المحدد للاستهلاك[٣٩].

تقوم صناعة الرغبات إذن على الإشهار أساسا، وهي تهدف، منذ نشأة المؤسسات الصناعية الكبرى، إلى خلق سوق واسعة للاستهلاك. ولا يمكن اعتبار الاستهلاك الجماهيري هدفا تجاريا فحسب، بل هو تشكيل ثقافي واجتماعي. والإشهار ليس ظاهرة جديدة، فمؤسسة «كوكا كولا» وضعت لنفسها ميزانية خاصة للإشهار منذ ١٨٩٢، ويتمثل توزيع هذه الميزانية سنة ١٩١٢ فيما يلي:

- ٣٠٠ ألف دولار للإشهار على الصحف، مليون رزنامة، مليونا منفضة سجائر، ٥ ملايين لوحة إعلان، ١٠ ملايين علبة ثقاب تحمل كلها شعار «كوكا كولا»[٤٠].

يقول أحد مسيري هذه المؤسسة:

«يمكن تحقيق أي هدف عبر التكرار... قطرة الماء بإمكانها أن تخترق صخرة، وإذا دققت في المكان المناسب ودون انقطاع بإمكان المسمار أن يدخل في الرأس»[٤١]. علما بأن «كوكاكولا» أهدت مكتبة الكونغرس حصيلة نصف قرن تقدر بـ ٢٠ ألف ومضة إشهارية أي بمعدل ومضة لكل يوم[٤٢].

لقد تطورت التكنولوجيات في القرن العشرين، وتعددت، ضوئية (سينما وراديو) وإلكترونية (تلفزيون) ورقمية (إنترنت)، وتضخم معها الإشهار وأصبح ذا قدرات عالية. وتحول السعي إلى التأثير في العقول داخل البيوت إلى علم.

يقدر «الإمطار الإشهاري» Mitraillage publicitaire بأكثر من ٢٥٠٠ أثر Impacts لكل مواطن في اليوم الواحد في الدول المتقدمة، ولقد بثت القنوات التلفزية الفرنسية سنة ١٩٩٩ أكثر من ٥٠٠ ألف ومضة إشهارية[٤٣].

وتشير الإحصائيات إلى أن المصاريف العالمية في مجال الإشهار قد تضاعفت ٧ مرات بين ١٩٥٠ و١٩٩٦ رغم الأزمة المالية الآسيوية وبطء الاقتصاد الأمريكي (٤٩٤ مليار دولار سنة ٢٠٠١)[٤٤].

إن الإشهار هو فن الإقناع، وبالتالي فإن كل رسالة إشهارية محبوكة بدقة. ويعتمد بعض الأخصائيين إخضاع الومضات لاختبارات فنية منها اختبار (Eye Camera) الذي يتمثل في مراقبة وقياس حركات العين أثناء مشاهدتها لهذه الومضة. وهو اختبار يسمح بمعرفة ما الذي تراه العين في البداية وما الذي تراه في النهاية وما الذي لا تراه. ويرافق مثل هذه الاختبارات عمل بحثي كبير (علم اجتماع، علم نفس...).

يقول «مارشال ماكلوهان» (Marshall Macluhan) في كتابه Pour comprendre les medias: «يخصص أخصائيو الإشهار كل سنة مليارات الدولارات للبحث ولاختبار ردود فعل الجمهور إزاء بضائعهم. إنه تراكم هائل في المعطيات والتجارب والأحاسيس المشتركة بين كل المجتمعات»[٤٥].

ويقول Ignacio Ramonet: «يعد الإشهار دائما بالشيء نفسه: الرفاه والراحة والنجاعة والسعادة والنجاح. يردد وعدا بالرضا. ويبيع الحلم ويقترح طرقا رمزية أقصر لحراك اجتماعي أسرع. إنه يصنع الرغبة ويقدم عالما في عطلة أبدية، مسترخيا ومبتسما وغير عابئ بشيء، يسكنه أناس سعداء بدهائهم يمتلكون أخيرا البضاعة المعجزة التي تجعلهم جميلين ونظيفين وأحرارا وأصحاء ومرغوبا فيهم ومعاصرين»[٤٦].

ويلاحظ عالم السيميولوجيا Louis Quesnel: «يتحدث الإشهار عن عالم بلا مآس وبلا بلدان متخلفة وبلا قنابل نووية ومن دون انفجار ديموغرافي ولا حروب، عالم بريء مليء بالابتسامات والأضواء متفائل... إنه الجنة»[٤٧].

رابعا: مجتمع الإعلام وثقافة الشباب

في ضوء هذه الميكانيزمات التي يقوم عليها مجتمع الإعلام، كيف تتحدد وتتشكل ثقافة الشباب اليوم؟ للإجابة عن هذا السؤال يمكن أن نتبين جملة من الخصائص الأساسية التي تعكس نوعية القيم والمعايير التي تعمل الوسائط الثقافية التجارية الحديثة على ترسيخها في البنى العقلية والسلوكية للشباب... وهي على النحو التالي:

١- الراهنية

تقدم وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية المعلومات، سواء في الأخبار أو الإعلانات، في إيقاع سريع ومكثف يعزلها في أغلب الأحيان عن سياقها التاريخي، وذلك باعتماد أسلوب

الومضة Flash، مما جعل أحد أساتذة التاريخ الأمريكيين يقول: «ثمة ما يغري بالقول إن وظيفة وسائل الإخبار بالذات ليست سوى دفع الوقائع الحاضرة في الماضي بأسرع وقت ممكن»(٤٨).

هنالك إذن سعي إلى «الآنية والراهنية»، أي أن المشاهد لا يعيش سوى اللحظة التي تدفع ما قبلها كي يدفعها، ما بعدها، وبالتالي فلا وقت للتفكير والاستيعاب واتخاذ المواقف. إن المشاهد يعيش حاضرا مشحونا سرعان ما يصبح ماضيا وهو «يبدو كمن يسافر في قطار فائق السرعة لا يكوِّن عن المشهد الخارجي سوى انطباعات عامة جدا»(٤٩).

وتترسخ هذه الآنية والراهنية بواسطة صناعة الترفيه والتسلية التي تدعو إلى الركون إلى الراحة والاستسلام للأحاسيس السارة والمتعة الراهنة، وتقدم نمط وجود شبابي نموذجي غير عابئ بالواقع وتحدياته ومتحرر من كل التزام، لاهث وراء اللذة الحسية... إنها ثقافة قناة MTV المتخصصة في الكليبات الشبابية التي تدعو إلى الرقص على مدار الساعة... ونسيان العالم وأحداثه ومشكلاته وعدم الاكتراث بالمستقبل.

٢ - أولوية الحس المالي

تركز كل وسائل الاتصال الحديثة تقريبا على أخبار المال والأعمال والأسهم والبورصات، «فهل المقصود التثقيف المالي؟ أم أن المقصود هو جعل المال والسوق المالية مرجعية أساسية عند المشاهد، سواء كان يملك أو لا يملك؟ إن الوتيرة التي تُعرض بها أخبار سوق المال أكثر هدوءا وتركيزا من كيفية عرض الأخبار الأخرى، وبالتالي فهي تركز على استيعاب المشاهد بغرض إحلال الحس المالي في المنزلة الأولى والأساسية من اهتماماته»(٥٠).

كما تمثل الرياضة بفضل التحالف التجاري بين الفضائيات وشركات الإشهار وإنتاج البضائع الرياضية مجالا خصبا لترسيخ قيم الربح السريع، وذلك بإبراز نجومها كنماذج مثالية. فلم تعد الرياضة تقاس بالأداء والتألق والروح الأولمبية، بل بأثمان الأبطال والمقايضات بين الأندية، ومن هنا أصبح هذا المجال في البلدان المتخلفة، حيث الآفاق مسدودة أمام الشباب، أملا في الخلاص، وطريقا قصيرة للكسب والشهرة.

٣ - نهاية الأيديولوجيا ونفي الفكر

كثيرا ما يقع الترويج للفكرة القائلة بأن من خاصيات العولمة التي طبعت العشرية الأخيرة من القرن العشرين نهاية الأيديولوجيات وسقوط الطوباويات الكبرى... ويبدو الأمر وكأنه حدث جديد يرمز له خصوصا بسقوط جدار برلين وتفكك الاتحاد السوفييتي السابق. والواقع أن للمسألة جذورا تمتد إلى الخمسينيات. كما أن الاتفاقيات «الجات» جذورا ترجع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد شرع عدد من المفكرين في إعلان نهاية الأيديولوجيا في اجتماع عقدته في سبتمبر ١٩٥٥ في ميلانو منظمة «المؤتمر من أجل الحرية والثقافة»، وهي منظمة أُسست في برلين

سنة ١٩٥٠ يبدو أنها (دون علم من المشاركين) ممولة من قبل المخابرات الأمريكية. وكان من بين هؤلاء المفكرين أسماء بارزة مثل عالم الاقتصاد Friedrich A. Von. Hayek والمفكر الفرنسي Raymond Aron صاحب كتاب «أفيون المثقفين» وعالم الاجتماع الأمريكي Daniel Bell[٥١].

وقد تبلورت الأطروحات في هذا السياق، ليتحدث بيل Bell سنة ١٩٧٣ عن المجتمع ما بعد الصناعي (Post industrial society) ويربطه بنهاية الأيديولوجيا، لنصل إلى مجتمع الإعلام وهو مجتمع بلا أيديولوجيا وبلا فكر وبلا مواقف أصلا.

ونجد لدى عالم الاجتماع الفرنسي بورديو Pierre Bourdieu مقاربة خاصة للتفزيون تؤكد أن هيمنة ثقافة الربح عليه تجعل منه جهازا لا يفكر... بل لعله معاد لكل فكر نقدي، ويعتبر هذا المفكر أن التلفزيون يعرِّض مختلف مجالات الإنتاج الثقافي، من فن وأدب وعلم وفلسفة وقانون، لخطر كبير قد يتجاوزها ليشمل الحياة السياسية والديموقراطية، وذلك بسعيه إلى اكتساب أكبر عدد من المشاهدين، وخدمة المصالح التجارية لوكالات الإشهار[٥٢].

ويمارس التلفزيون أنماطا من العنف الرمزي عبر برامج العنف والدماء والجنس وحوادث المجتمع، وهي برامج ترمي إلى صرف الاهتمام عن القضايا الجوهرية. «هنالك قاعدة لدى محترفي الألعاب السحرية، هي توجيه الانتباه نحو شيء غير الذي يقومون به... كذلك التلفزيون على مستوى الإعلام، فهو يعمل على لفت النظر إلى نوعية من الأحداث تهم جميع الناس، إنها أحداث من دون رهانات، لا تحدث انقساما، بل تحقق إجماعا، تهم كل الناس على نحو لا يمس شيئا ذا أهمية»[٥٣].

ومن هذه الوجهة يلعب هذا الجهاز دورا محددا في تكوين ذهنية جانب كبير من المواطنين، فهو حين يركز على حوادث المجتمع ويملأ الوقت بالفراغ وباللاشيء. فهو يبعد المعلومات المهمة التي يجب أن يمتلكها المواطن ليمارس حقوقه الديموقراطية.

ويخلص «بورديو» إلى القول إن التلفزيون - بهذه الكيفية - «ليس مناسبا للتعبير والتفكير، هنالك رابط سلبي بين العاجل والتفكير. وهذه مسألة فلسفية، فقد ميز أفلاطون بين الفيلسوف الذي له متسع من الوقت وبين العامة في الساحة العمومية والتي يتحكم فيها العاجل، إننا لا نستطيع التفكير في الحالات الاستعجالية، يفضل التلفزيون نوعية من المفكرين بسرعة Fast thinkers الذين يقدمون وجبات ثقافية سريعة Fast Food culturel»[٥٤].

ويلخص «عبدالإله بلقزيز» مجمل هذه الأفكار بفقرة ذات دلالة يقول فيها:

«تشبه ثقافة هذا «النظام الثقافي» سائر مواد الاستهلاك... لا وقت للتفكير والتمحيص والتردد النقدي وسائر ما يمكن أن يحمي الوعي من السقوط في إغراء الخداع... وإذا ما أخذنا في الحسبان أن هجوم ثقافة الصورة على الوعي يجري في امتداد التراجع المروع لمعدلات القراءة في العالم، تبينت لنا معالم النفق المظلم الذي تدخل فيه الثقافة والوعي في

عصر الصورة، ضمور متزايد لجسم المعرفة وضيق شديد في جغرافيا التكوين بما رحبت من معلومات، ستغدق ثقافة العولمة على الجسد ما سيفيض عن حاجته من الإشباع، تماما مثل جدتها العولمة الاقتصادية، غير أنها ستقتل الروح وتذهب بالمحتوى الأخلاقي والإنساني لسلوك الناس، أليس مرعبا أن يصبح التلفزيون المؤسسة التربوية والتعليمية الجديدة التي تقوم - وظيفيا مقام الأسرة والمدرسة؟»[٥٥].

٤ - التلاعب بالواقع

يوهم الإعلام العالمي ذو الطابع التجاري شباب «الأرض العطشى إعلاميا» بمصداقية لا متناهية تنشد تصديقا بلا حدود، ويسعى عبر «صراحة» برامجه ومباشرتها وطبيعتها إلى خلق نوع من الثقة في المعلومة المقدمة وبالتالي يخلق تقبلا مقتنعا بصورة الواقع الماثلة على الشاشة.

فهل يعكس الإعلام حقيقة العالم؟

الحقيقة أن تطور تكنولوجيات الاتصال أدى إلى تحول جذري في علاقة الصحافيين برؤسائهم، فلقد أصبح الصحافي مجرد أداة لنقل صور عن حدث ما دون ربطها بسياقاتها، ودون تحليل أو إبداء موقف، الأمر موكول لإدارة القناة المشغلة تفعل بالمادة الخام ما تشاء... يقول Kapuscinski وهو صحافي بولوني: «اعترضت صحافيا يشتغل لحساب قناة أمريكية بصدد تصوير مواجهات بين الطلبة والشرطة في المكسيك، وسألته: ماذا يجري يا جون؟ فأجاب وهو يواصل تصويره: ليس لدي أي فكرة... أنا أسجل وأكتفي بالتقاط الصور، بعد ذلك أرسل هذه المادة إلى القناة تفعل بها ما تشاء...»[٥٦].

لقد تغير شكل مؤسسات الإعلام لتتحول من مكاتب متواضعة تبحث عن الحقيقة والسبق والفهم والتحليل إلى مؤسسات تجارية كبرى فخمة يديرها رجال أعمال وتعمل على تحقيق الأرباح بكل الوسائل.

ويضيف Kapuscinski: «إن الخلط، اللاواعي غالبا، الذي يقع بين المشاهدة والمعرفة وبين المشاهدة والفهم، يستغل من قبل التلفزيون للتلاعب بالناس. فالأنظمة الديكتاتورية تستعمل الرقابة، أما الأنظمة الديموقراطية فتستخدم التلاعب Manipulation...»[٥٧].

الإعلام التجاري الغربي لا ينقل حقيقة الواقع. إنه يصنع الصورة التي يريد للناس مشاهدتها وتقبلها على أنها الواقع الفعلي... ولنأخذ أمثلة على هذا:

كيف يصور الفقر في العالم؟ إنك لا تشاهد على الشاشات الواقع اليومي للفقراء بقدر ما ستشاهد المساعدات التي تقدمها البلدان الغنية من أغذية للمناطق التي تعاني الجوع، ولن تسمع بالمقابل كلمة عن ضرورة مواجهة الفقر ومحاربته. من ناحية أخرى أنت لن تشاهد الفقر إلا في البرامج الجغرافية أو الإثنوغرافية التي تركز على عنصر الغرابة. فالفقر مرتبط إذن بمناطق محددة نائية... هو مرتبط بالغرابة Exotisme أي هو ظاهرة سياحية.

وتوشح هذه الصورة بجانب إحصائي فيقدم الفقر كدرجة في سلم قياس اقتصادي... فيصبح مقبولا وواقعا لا مناص منه(٥٨).

«إننا نعيش في عالم متناقض، فمن ناحية يقال لنا إن تطور وسائل الاتصال يربط شعوب الأرض بعضها ببعض في قرية شاملة، ومن ناحية أخرى نحن نلاحظ كيف ينحسر الحديث عن المواضيع العالمية ليتركز الاهتمام على إعلام محلي وعلى عناوين الإثارة... وكل أوجه إعلام البضاعة»(٥٩).

إن الأخطار السياسية المرتبطة بالاستغلال العادي للتلفزيون مرتبطة بقدرته على إحداث ما يسميه النقاد الأدبيون «تأثير الواقع» Effet de réel. فبمقدور هذا الجهاز أن يقنع بما يعرضه، ولهذه القدرة تأثيرات تعبوية، فهو يستطيع أن يخلق أفكارا وتمثلات وجماعات أيضا، فحوادث المجتمع يمكن أن تحمَّل بانعكاسات سياسية وأخلاقية من خلال إحداثها لانفعالات سلبية عادة (التمييز العنصري، وكراهية الأجنبي...). «إن الإخبار يعني دائما تشكيلا اجتماعيا للواقع قادرا على إحداث تأثيرات اجتماعية تعبوية... والتلفزيون الذي يدعي أنه جهاز تسجيل يتحول إلى جهاز تشكيل للواقع...»(٦٠).

٥- وهم الترفيه المحايد

يكتسب مجتمع الإعلام قدرته الفائقة على التأثير في تشكيل ثقافة الشباب من خلال تركيزه على صناعة الترفيه والتسلية التي تقدم إلى الناشئة على أنها مواد وبرامج محايدة تهدف إلى الهروب من أعباء الواقع بإحداث حالة من الاسترخاء والانتشاء المؤقت، وهو ما يصوره أحد مؤرخي التلفزيون الأمريكي بقوله: «إن مفهوم الترفيه، في تصوري، هو مفهوم شديد الخطورة، إذ تتمثل الفكرة الأساسية للترفيه في أنه لا يتصل من بعيد أو قريب بالقضايا الجادة للعالم، وإنما هو مجرد شغل أو ملء ساعة من الفراغ. والحقيقة أن هناك أيديولوجيا مضمرة بالفعل في كل أنواع القصص الخيالية. فعنصر الخيال يفوق في الأهمية العنصر الواقعي في تشكيل آراء الناس»(٦١).

إن تأكيد صناعة الترفيه على طابعها المحايد هو في الأصل ادعاء يخفي حقيقة مضامينها الموجهة والمحملة بالمواقف والقيم المبطنة التي ترمي إلى إعادة تشكيل الواقع وتصويره بالصيغة التي تناسبها وتخدم مصالحها التجارية. ويبين «هربرت. أ. شيللر» في كتابه «المتلاعبون بالعقول» كيف أن مجلة واسعة الانتشار مثل ناشيونال جيوجرافيك لها تأثير كبير في أوساط الشباب بتركيزها على مادة تعليمية تبدو محايدة، هي في الأصل خاضعة لسلطة النظام السائد ومقتضيات مصلحة مالكيها. فعندما يصبح مكان ما مصدرا لمتاعب ملموسة، فإن المجلة تكف ببساطة عن الكتابة عنه. وربما كان التملق الذي تسرف المجلة في إسباغه على البحرية الأمريكية انعكاسا للصلات التي تربط أسرة محرريها

بالأكاديمية البحرية، ويندرج في إطار الترويج لثقافة استعمارية تقوم على أن السيطرة على البحار حددت مصير الأمم عبر مختلف مراحل التاريخ، «وهو لا يزال صحيحا بالنسبة إلى عصرنا الراهن. والواقع أن هذه السيطرة في أيد قادرة: أيدي البحرية الأمريكية الموجودة في كل مياه العالم»[٦٢].

كما يتجلى وهم الحياد في مثال الإنتاجات الفنية لـ «والت ديزني» التي تدعي أن شخصياتها «لا تعرف السياسة، ولكنها مع ذلك كسبت تعاطف الشباب أيا كان لون انتمائه السياسي أو الأيديولوجي». وكثيرا ما اعتبر «ديزني» معلما، «ولكن ما هو نوع التعليم الذي يقدمه ومتى كان التعليم منفصلا عن القيمة؟ إن التسلية هي التعليم والتعليم هو الأيديولوجيا... إن الطفلية الخيالية (التي تخصص فيها ديزني) إنما تمثل اليوتوبيا السياسية لطبقة ما. ففي كل الهزليات، يستخدم ديزني الحيوانات والصبيانية والبراءة لتغطية النسيج المتشابك من المصالح الذي يؤلف نظاما محتوما من الوجهة الاجتماعية والتاريخية، متجسدا في الواقع الملموس، أي إمبريالية أمريكا الشمالية»[٦٣].

٦- التنميط الاستهلاكي

أصبح الإعلام التجاري عبر الفضائيات التي لا تقف أمامها حدود قادرا على الوصول إلى الشباب في كل أرجاء الكون، وهو شديد التأثير في هذه الفئة لأنه يستهدفها بدرجة أولى، ولأن له القدرة الخارقة على الإبهار، تضاف إلى ذلك خاصية «المصداقية» التي يتميز بها الإعلام الأجنبي مقابل تردي الإعلام المحلي وارتباطه بالجهات الرسمية... ما يجعل منه مصدرا للمعلومة موثوقا به.

فمن خلال الإبهار والثقة تصبح المادة الإعلامية المقدمة عبر الفضائيات مادة صحيحة ومثالية وغير قابلة للنقد، ولا مجال للتفكير فيها أصلا... (الحرية الغربية التي تصل إلى حد البذاءة أمام اللغة الخشبية المحلية، وصورة الانطلاق والرفاه والسعادة في المجتمعات المتقدمة أمام الواقع المحلي المحبط والبائس...).

من هنا تعمل آلة الإعلام التجاري على تنميط الاستهلاك الشبابي على مستوى كوني عبر «عبقرية» الإشهار المرئي، الذي ينجح في تحقيق أهدافه في كل البلاد، خصوصا إذا كانت في الأرض العطشى إعلاميا (وهو مصطلح أطلقته الخطة الشاملة للثقافة العربية). فتصبح البضائع الشبابية موضة ونماذج ولا يكون الشاب شابا حيا معاصرا إلا بامتلاكها واستهلاكها واتباعها (اللباس، قصات الشعر، الأكلات السريعة، المشروبات الغازية: كوكا كولا وبيبسي...).

يصف «مصطفى حجازي» علاقة مشروب «البيبسي» بالشباب فيقول: «البيبسي يركز مثلا، إضافة إلى جمال الصورة واللون والإيقاع الذي يفتح الشهية ويثير الإحساس بالعطش والدافع إلى الشرب لإرواء هذا العطش، إضافة إلى هذا البعد الفسيولوجي يركز أساسا على الشباب

ومرح الشباب، ومن هنا أصبح يعتبر مشروب الشباب، وبرزت منه تسمية الشباب الراهن عالميا باسم جيل البيبسي»[٦٤].

ويعلق الناقد الاجتماعي إيفان إيليش (Ivan Illich): «صار العطش يرتبط على نحو مباشر بالحاجة إلى الكوكاكولا...»[٦٥]. «لقد صارت الأسماء المعروفة نفسها ابتداء من Calvin kelin وعبر Kodak وانتهاء بـ Louis Vuitton هي التي تسود أرجاء المعمورة وأخذت الأفكار والسلع تتطبع بما تعرضه القلة المتبقية من دور السينما من أفلام، أي أنها - أعني الأفكار والسلع - صارت تلبس جلبابا موحدا وبسرعة مدمرة بالنسبة إلى أصحاب المحلات والمتاجر الوطنية[٦٦].

من هذه الوجهة يمثل الشباب هدفا سهلا للسياسات الاقتصادية للشركات التجارية، وذلك لأن التهافت على البضائع الاستهلاكية لا يتطلب مستوى ثقافيا عاليا، ثم لأن الشباب هو ضحية ما يسميه «بورديو» (التفاخر المتناقض) Snobisme paradoxal حيث تتحول المواد البخسة والرخيصة والشعبية Cheap إلى علامات أناقة Chic، فكثير من الشبان الذين يتباهون بسراويلات Baggy Pants لا يعلمون أن هذا اللباس الذي يعتقدون أنه الأكثر أناقة ومعاصرة هو في الأصل لباس المساجين في السجون الأمريكية، وكذلك الشأن لنوعيات من الوشم «وهذا يعني أن ثقافة الجينز والكوكاكولا والماكدونالدز تكتسب نفوذا اقتصاديا، وكذلك نفوذا رمزيا... فباستهداف الأطفال والشباب، خصوصا أولئك الذين يفتقدون أنظمة دفاع ومناعة خصوصية، فإن كبريات شركات الإنتاج والتوزيع الثقافي، وبخاصة السينما، تضمن - بمساعدة الإشهار ووسائل الاتصال - بسط الهيمنة على مجمل المجتمعات المعاصرة وتحويلها إلى مجتمعات صبيانية»[٦٧].

٧- استيعاب الثقافة المضادة وتسويق التحرر

يسود في الدراسات الثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية الاعتقاد أن الثقافة الشبابية المضادة تمتلك قوة معارضة اجتماعية كامنة (Un pouvoir inné de Transgression sociale)، وبأن الصراع الطويل بين «الهيبي» و«الياقات الزرقاء» Col-bleu، وعشاق «الديسكو» ورجال الدين والفردانيين والمحافظين، له الأهمية نفسها التي اكتسبها صراع الطبقات[٦٨].

ولا يسود هذا الاعتقاد فقط في الأوساط الجامعية والأكاديمية، بل إن القوى الاقتصادية والتجارية تأخذه بعين الاعتبار وهي تخطط لحملاتها الإشهارية.

يقول الكاتب الأمريكي Thomas C.Franc: «عندما تستمع في الولايات المتحدة للبرامج التلفزية في ساعات الذروة فإنك تستمع للتجار يستغلون الإشهار وهم يدعون للثورة»[٦٩].

وتستغل كبريات الشركات التجارية العملاقة «الثقافة المضادة» كمضمون تروج من خلاله لبضاعاتها المخصصة للشباب. فتقدم Nike نفسها للشباب الأمريكي كحامل للثورة، وتزدان الواجهات الإشهارية لمؤسسة Apple وشريكتها Gap بصور للفنانين الطلائعيين الملتزمين في حين تصور Seven-Up وجود مؤامرة عالمية متشعبة هدفها منع استهلاك مشروب Seven-Up»[٧٠].

لماذا تبدو الثقافة التجارية الأمريكية حاملة لمضامين ثورية ومعارضة؟ إن الأمر لا يتعلق فقط بدراسة توجهات وميولات ثقافة الشباب وأذواقهم الاستهلاكية، فعدد كبير من الومضات الإشهارية التي تتوجه إلى فئات أكبر في السن تنتهج النهج نفسه (الثوري).

إن ثقافة «الهيب» (Culture HIP) تقوم منذ السنوات ١٩٢٠ على مبدأ الثورة على كل ما هو قديم، وهو مبدأ محدد في «الاستهلاكية» consumerisme يركز على المتعة والمكافأة مقابل التحفظ والضغط (القمع)، وعلى الموضة مقابلا للحيطة والدوام، وعلى الشباب مقابل التجربة، وعلى التغيير مقابل التقليد، وعلى الجديد مقابل القديم. يضاف إلى هذا المبدأ سعي متواصل من قبل الإشهار التجاري إلى الإثارة والإبهار والاستفزاز، فقد تفطن الأخصائيون إلى أن إمطار المستهلك بالإعلانات يفضي إلى نتائج عكسية (ملل المستهلك من كثافة الإعلان). هذا السعي يقوم أصلا على أساس «الجدة» Nouveauté: «غيروا القواعد، أيقظوا المستهلك، وأحدثوا التغيير». هكذا صرح الأخصائي الفرنسي في الإشهار Jean Marie Dru الذي يرى أنه لتحقيق نجاح بضاعة ما يجب أن تكون مصنوعة من «الحلم» وأن تقدم بمقولات لمشاهير في التاريخ من الحركة التقدمية والثورية[٧١].

مكن فشل الحركات اليسارية شركات الإشهار من بعض القوالب الثقافية المستعملة في غير محلها، ولكنها ذات قدرة تأثير مهمة. فاقترن اسم Benetton بالنضال ضد التمييز العنصري وApple أصبحت رمزا لمعارضة التكنوقراطية، وPepsi تحولت إلى رمز شباب ثوري، وBody Shop صارت رمزا للحنو وReebok رمزا للاتجاه المضاد للمحافظين. لقد عوضت الماركات التجارية الحركات في مجال العدالة الاجتماعية.

انطلاقا من هذا يتجدد التسويق Marketing بظهوره بمظهر الحامل لخطاب نقدي لمجتمع الاستهلاك، ويقوم الإشهار المواكب للعصر على الاقتناع بأن هنالك مشكلة ما في الوجود، وبأن السوق لم يف بوعوده، ولم يقدم حلولا للمشكلات الناجمة عن الرأسمالية، «ومقابل اقتحام العمل للحياة والسيارة للمدينة لم يبق للإشهاريين ما يقدمونه سوى صابون يجعل البشرة أكثر بياضا».

هنا يتدخل ما يسمى بـ «تسويق التحرر» Marketing de la liberation، الذي يتصور أن الماركات التجارية بإمكانها أن تساعد المستهلك على التحرر من القيود التي يكبله بها النظام الصناعي، وعلى الهروب من روتين البيروقراطية والتراتبية ليصل في النهاية إلى «الأصالة» التي هي شعار الأيديولوجيا الاستهلاكية "Idéologie Consumeriste"[٧٢].

٨- الاختراق الثقافي والأوهام الخمسة

إن مجتمع الإعلام وهو يسعى إلى الترويج لثقافة الحياد وموت الأيديولوجيا، يعمل في الحقيقة على «تسطيح الوعي» وإفراغ الثقافة من كل محتوى وطني وتحرري. إنه يرمي إلى

إلغاء العقل وملكة النقد وكل موقف رافض. لقد حل اليوم الاختراق الثقافي محل الصراع الأيديولوجي، وهو اختراق يقوم على نشر جملة أوهام «هي نفسها مكونات الثقافة الإعلامية الجماهيرية في الولايات المتحدة الأمريكية... وقد حصرها باحث أمريكي في الأوهام الخمسة التالية: وهم الفردية، وهم الخيار الشخصي، وهم الحياد، وهم الطبيعة البشرية التي لا تتغير، وهم غياب الصراع الاجتماعي. وإذا نحن أردنا أن نوجز في عبارة واحدة مضمون هذه المسلمات الخمس، أمكن القول إن «الثقافة الإعلامية الجماهيرية» الأمريكية هذه، تكرس أيديولوجيا «الفردية المستسلمة»، وهي أيديولوجيا تضرب في الصميم الهوية الثقافية بمستوياتها الثلاثة، الفردية والجهوية والوطنية القومية»(٧٣).

خامسا: الشباب العربي بين سطوة مجتمع الإعلام وهشاشة بنية الثقافة الوطنية

التناقض: «شاكيرا» أم «عمرو خالد»؟

اتجهت هذه الدراسة حتى هذا الحد إلى تحليل ميكانيزمات مجتمع الإعلام الشامل، وتأثيراته في تشكل ثقافة الشباب، وذلك بالتأكيد على نوعية القيم والسلوكات التي تسعى صناعات الثقافة الجماهيرية إلى نشرها على مستوى كوني.

وإذا كان شباب العالم كله تقريبا معنيا بتحديات العولمة وبالاختراق الثقافي الذي أصبح سمة أساسية من سماتها، فإن الشباب العربي يبدو مهددا، أكثر من غيره، بمخاطر هذا الاختراق على النحو الذي يبرزه «محمد عابد الجابري» حين يؤكد خصوصية العلاقة بين العولمة والهوية الثقافية عندما يتعلق الأمر بالوطن العربي: «فالاختراق الثقافي الذي تمارسه العولمة لا يقف عند حدود تكريس الاستتباع الحضاري بوجه عام، بل إنه سلاح خطير يكرس الثنائية والانشطار في الهوية الوطنية القومية، ليس الآن فقط، بل وعلى مدى الأجيال الصاعدة والقادمة، ذلك أن الوسائل السمعية البصرية، المرئية واللامرئية التي تحمل هذا الاختراق وتكرسه إنما تملكها وتستفيد منها فئة معينة هي النخبة العصرية وحواشيها، فهي التي تستطيع امتلاكها والتعامل مع لغتها الأجنبية، بحكم التعليم «العصري» الذي تتلقاه. أما «عموم الشعب» وعلى رأسه النخبة التقليدية فهو في شبه عزلة، يجتر بصورة أو بأخرى ثقافة «الجمود على التقليد». والنتيجة استمرار إعادة إنتاج متواصلة ومتعاظمة للثنائية نفسها، ثنائية التقليدي والعصري، ثنائية الأصالة والمعاصرة، في الثقافة والفكر والسلوك»(٧٤).

والمتأمل فيما يتلقاه الشاب العربي اليوم من خلال الفضائيات الوطنية يتبين أن هذه الفضائيات نفسها ترسخ هذا التناقض الخطير داخل الثقافة الوطنية. فهي من ناحية تكثر من بث أفلام العنف والجريمة والانحراف المحملة بالقيم السلبية وتشغل كل فترات الإرسال

بالمنوعات والمواد الإشهارية المثيرة التي تضرب على وتر الغرائز والشهوات، وهي من ناحية أخرى تعرض برامج دينية تلقى إقبالا ملحوظا من قبل الشباب، كالحصص التي يقدمها «عمرو خالد» على بعض الفضائيات العربية مثلا. وتختلف المواقف من هذه النوعية من البرامج سواء من قبل بعض الفقهاء والمتخصصين في شؤون الدين أو من قبل أصحاب التوجهات المخالفة. ومع ذلك فهي ظاهرة لافتة للانتباه على اعتبار استقطابها أعدادا كبيرة من الشباب العربي المسلم داخل البلاد العربية وخارجها. وتكمن خصوصية هذه البرامج في اعتمادها على خطاب سهل ومباشر يقدمه «داعية شاب» يرتدي لباسا عصريا، ويتناول قضايا الدين والدنيا بأسلوب سلس ومشحون بشحنات عاطفية وانفعالية ويركز على قيم الرحمة والصبر والتوبة والمحبة، وغيرها مما يجد صداه لدى جمهور ناشئ يعيش في محيط معقد تسوده مظاهر الإحباط واليأس والحيرة والقلق.

وينطلق أصحاب هذه الحصص من مبدأ الثقة المتبادلة مع السلطة، فيقول «عمرو خالد»: «نحن في حاجة إلى مزيد من الثقة بين الدعاة والحكام، فعلى الداعية أن يحسن أداء رسالته دون إحراج الحاكم، وأن يفترض الحاكم حسن النية في الداعية وأنه لا يريد له إلا الخير»(٧٥). ويعملون من جهة أخرى على تقديم الدين بشكل ميسر يقوم على الترغيب. (هكذا تحدث «عمرو خالد» دون أن يتردد وهكذا تكلم «الحبيب علي الجفري»)... وهكذا حدد هذا الجيل من الدعاة الشباب استراتيجيتهم في الدعوة الإسلامية التي كانت تجذب ما بين عشرة آلاف وعشرين ألفا من المستمعين، ومعظمهم من الشباب والفتيات، وكذلك في البرامج الدينية التي باتت تستقطب جيل المستقبل في معظم البلدان العربية، بل وفي بعض البلدان الغربية... والتي ساهمت إسهاما كبيرا في زيادة شهرة بعض القنوات الفضائية لا سيما قناتا «اقرأ» و«دريم...»(٧٦).

إننا أمام برمجة متناقضة تتقاذف فيها الشبابَ العربي أغانيُّ «شاكيرا» في أوج تحررها وأفلام العنف والإثارة والإعلانات الحالمة التي تقدم أحياء سكنية جميلة في عالم يفيض بسكانه ويضيق بمحروميه ومعدميه، وبرامج روحانية وعقائدية تتحدث عن مثل سامية وقيم عليا. إنه تأسيس «لتناقض داخل الثقافة القومية، حيث يبث الجهاز ذاته المسلسلات والإعلانات التي تمجد الخيانة وسلوكيات الانحراف، وفي الوقت ذاته يعرض لبعض المادة الدينية التي تبشر بقيم النقاء والطهارة، الأمر الذي خلق لدى المشاهد حالة من الحيرة والارتباك أو حالة تتساوى فيها كل القيم، منحرفة كانت أم سوية، وهو ما يجعل المشاهد يقبل القيم المنحرفة كما يقبل القيم السوية» (٧٧).

إن هذا التناقض الذي يتذرع بذريعة التنويع وادعاء إقامة توازن في مضامين البرامج يكرس بشكل ضمني الانفصام القديم الذي يخترق الثقافة العربية والذي هو نتيجة العجز البنيوي عن حسم مسألة الأصالة والمعاصرة والحداثة والتقليد.

العجز عن صناعة المحتوى

لا شك في أن مواجهة تحديات مجتمع الإعلام لا تنجز فقط بامتلاك التجهيزات وإحداث البنى الأساسية والإشادة بسياسات نشر المعلوماتية والثقافة الافتراضية، بقدر ما هي مرتبطة بالقدرة على صناعة المحتوى والمضامين... وهو هدف يبدو بعيد المنال في الوقت الراهن في ضوء الموقع المتأخر الذي تحتله البلاد العربية في مجال الصناعات الثقافية في العالم. فالإحصائيات تشير إلى أن ثلاثة بلدان عربية كبرى مجتمعة (مصر والمغرب وسورية) لا تملك سوى نسبة ٨,٦٪ من عدد قاعات السينما في فرنسا، ١,٤٪ من عدد قاعات الولايات المتحدة الأميركية التي تبقى المزود الأول للبلدان العربية بالأشرطة السينمائية(٧٨).

هذا إلى جانب محدودية الإنتاج التلفزيوني والسينمائي العربي وعدم قدرته على تأثيث مئات الآلاف من ساعات البث في القنوات الفضائية العربية سنويا. فما هو متوافر من إنتاج محلي لا يفي بالحاجة وقد لا يلبي أكثر من ربع الاحتياجات. «لذلك تضطر القنوات الفضائية العربية إلى بث الإنتاج القديم وإعادة البث أو الاضطرار إلى إنتاج برامج متسرعة مسطحة وسطحية أو الركون إلى بث مباريات رياضية حتى لو كانت من الدرجة الثالثة...»(٧٩).

هذا العجز المحلي عن الإنتاج الأصيل والطريف والقادر فعلا على شد انتباه الشباب يدفع معظم القنوات العربية إلى استيراد قسم كبير من برامجها، فتجد نفسها أمام مواد وأشرطة وحصص مفروضة عليها قد لا تتوافق مع أولوياتها وخصوصياتها... وبالتالي تتحول هذه القنوات إلى أداة لخدمة الثقافة الوافدة والمهيمنة أو إلى شاشات باهتة رديئة لا يتابعها أحد في عصر السماء المفتوحة أمام صور، جذابة وآسرة لا تقف أمامها حدود أو حواجز.

إدمان الشاشة وضمور الممارسة الثقافية

أصبح التلفزيون القناة الأساسية التي تقدم الثقافة والمعرفة للأجيال الصاعدة، فهي تختزن مجمل المعارف والأحداث البشرية المصورة والمرئية، وتعمل عبر ما اكتسبته من بلاغة إلكترونية وقدرة على النفاذ كمخدر آسر على النحو الذي حللته «ماري وين» في كتابها «الإدمان التلفزيوني». وأفضى ذلك إلى ما يسمى بإدمان الشاشة الذي نجد في مقابله تقلصا وضمورا مفزعا للممارسات الثقافية الأخرى، كالمطالعة وارتياد الفضاءات الثقافية والفنية... وهذا ما تصفه إحدى الدراسات العربية حين تبين أنه «ليست لدى غالبية الشبان فكرة محددة واضحة عن تاريخ مصر، بل إن بعض الذين تخرجوا في قسم التاريخ بكلية الآداب لم ينجحوا في أن يعرفوا معلومات أولية في التاريخ الحديث... أما المعلومات العامة عن أحداث العالم المعاصر فتكاد تكون مجهولة أو مضطربة شديدة الاضطراب... علام يدل هذا كله؟ هل يدل على أن شبابنا لا يقرأ ولا يبالي بما يجري حوله. وأنه يلتحق بالجامعة ليحصل على الشهادة كجواز مرور إلى الوظيفة»(٨٠).

ولقد تبين لنا من خلال بعض الدراسات الميدانية أن الشباب التونسي على سبيل المثال يفتقر إلى أنشطة فردية أو جماعية ترمي إلى إغناء شخصيته وإثراء تجربته الاجتماعية بممارسات إبداعية متنوعة ومتجددة، فأغلب الشباب المدرسي يوظف وقته الحر إما لأنشطة مكملة للدراسة أو هو يمضيه أمام شاشة التلفزيون.

هذا «الإدمان التلفزيوني» يهيئ الأجيال الصاعدة لنوع من التقبل السلبي والتأثر بالمضامين التي تروج لها القنوات التجارية، وهو تأثير عميق بما أنه لا يجد أمامه حصنا واقيا من التكوين الثقافي الوطني المتين الذي يمكن الشاب من التمييز بين الغث والسمين وانتقاء ما يعزز مقومات شخصيته ويدعم كفاءته وقدرته على فرض ذاته المتفردة والمساهمة في عصره مساهمة أصيلة.

تقلص دور الأسرة والمدرسة

لم يعد هنالك مجال للشك في أن العولمة هي لحظة تاريخية تتميز على وجه الخصوص بأوج الاقتران بين الثقافة والمال، هذا الاقتران الذي أعطى الأنظمة الإعلامية الغربية القدرة على الانتشار واختراق كل الحدود وقلص في الوقت نفسه من قدرة السلطة الداخلية على الرقابة والتوجيه. إن صناعة الإعلام اليوم ليست فقط مجرد صناعة للبرامج الترفيهية والإخبارية والإشهارية. إنها صناعة تروج لقيم جديدة هي بالأساس قيم الثقافة الأمريكية التي تريد أن تفرض نفسها كثقافة عالمية أو عولمية... وليس الإشكال في ضعف الرقابة الرسمية على البرامج الوافدة عبر الفضائيات فهو أمر خارج عن سيطرتها، ثم إن الرقابة لم تمثل يوما حلا لضمان الأمن الثقافي بقدر ما أضرت بالثقافة الوطنية وبالإبداع والتجديد.

أصل الإشكال في أن الهيمنة الأمريكية على العالم وانفلاتها من عقالها عقب أحداث ١١ سبتمبر ٢٠٠١ أصبحا يعملان على فرض تغييرات جذرية وراديكالية على جوهر الثقافة العربية الإسلامية سواء بالنهج العسكري أو بسطوة الإعلام وصناعة الترفيه المزدهرة... والموجهة خصوصا إلى الأجيال الصاعدة. وبالمقابل تزداد بنية الثقافة الوطنية هشاشة وتفتتا يوما بعد يوم. لن نخوض هنا في تحليل هذا الوضع، فهو أمر يتجاوز إطار هذه الدراسة، ولكن سنلفت الانتباه فقط إلى تضاؤل دور مؤسستين أساسيتين تلعبان دورا مركزيا في التنشئة الاجتماعية والثقافية... وهما الأسرة والمدرسة. فقد شهدت هاتان المؤسستان تغيرات جذرية أفقدتها سلطتها ودورها الذي كانت تلعبه في الضبط والإدماج الاجتماعي، وفي المحافظة على الهوية الثقافية. فانهيار السلطة الأبوية كما يشير إلى ذلك «عبدالإله بلقزيز» لم يترافق مع صعود نظام القيم الاجتماعي بل مع انهياره. مما أدى إلى تراجع القيم التقليدية، وبالمقابل سيادة نوع من التسيب القيمي، وبالتالي ضعف الحصانة الثقافية المكتسبة. أي أن الدخول إلى الحداثة كان دخولا مرتبكا يتجلى في اضمحلال المرجعيات وفقدان البدائل الملائمة لها. و يظهر ذلك في تفكك البنية الأسرية على نحو مقلق.

«فالمظهر المثير لهذا التفكك هو فقدان الأسرة المتزايد لقدرتها على الاستمرار مرجعية قيمية وأخلاقية للناشئة بسبب نشوء مصادر جديدة لإنتاج القيم وتوزيعها، وفي مقدمتها الإعلام المرئي» (٨١).

أما المدرسة التي ظلت منذ قرنين حلما من أحلام النهضة فإنها أيضا تعاني من مظاهر الإخفاق على مستوى قدرتها على استيعاب جميع الفئات الاجتماعية الشابة والناشئة وكفاءتها في إدماج هذه الفئات في الحياة الاقتصادية والاجتماعية إلى جانب قصورها عن توفير زاد معرفي وعلمي أصيل ومتوازن وقادر على تأهيل الأجيال الصاعدة للتحكم في تكنولوجيا العصر ومعارفه وعلومه. يقول «بلقزيز»: «يبدو اليوم كما لو أن العياء دب في أداء هاتين المؤسستين، ونال من وظائفهما التربوية والتكوينية ومن قدرتهما على الاستمرار في ممارسة أدوارهما التقليدية الفعالة في إنتاج وإعادة إنتاج منظومات القيم الاجتماعية ورصيد الوعي المدني، اللذين يؤسسان البنى التحتية للثقافة الوطنية وللسيادة الثقافية»(٨٢).

إن تضاؤل دور كل من مؤسسة الأسرة والمدرسة المسؤولتين عن تكوين «رأس المال الثقافي» على نحو ما نظّر له «بورديو» مؤشر خطير على تهاوي كل الحصون أمام سطوة الصورة وأيديولوجيتها الخفية والمعلنة. وإذا كان الشباب العربي لا يجد في منبته ما يشد أزره ويقوي عوده في مواجهة رياح التغيير فإنه يتحول إلى كائن طيع تشكله آلة البث الثقافي - الإعلامي - الترفيهي الغربي على النحو الذي يسلبه مقوماته ويفقده مرتكزاته... فتنمو لديه الحيرة ويزداد شعوره بالإحباط في عالم عربي ما انفك كبار مثقفيه يطلقون صيحات الفزع في «المنزل الذي يحترق» على حد تعبير «هشام شرابي»(٨٣).

سادسا: عناصر للتفكير في المستقبل

لئن كان كل عمل علمي مطالبا بتقديم بعض التصورات البديلة والمقترحات العملية للإشكاليات التي انكب على دراستها، فإنه من الضروري الحذر من السقوط في الوصفات الجاهزة وإعادة إنتاج الشعارات السائدة والفضفاضة... فالحديث عن مستقبل ثقافة الشباب في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تهز العالم اليوم، لا يحتمل الخطابة التي تغالي في استعراض السلبيات أو تلك التي تطنب في تمجيد الواقع... نحن في حاجة إلى تقاليد جديدة في استشراف مستقبل مجتمعاتنا وناشئتنا تقوم على دقة التحليل ورصانة الفهم ووضوح التخطيط للآتي.

وثمة الآن شبه إجماع على صعوبة التنبؤ بما يمكن أن تؤول إليه الأوضاع في العالم في ضوء السرعة المذهلة للتغيير، وبالتالي تقلص القدرة على تصور سيناريوهات ممكنة للمستقبل. ومع ذلك فإن بالإمكان - في حدود مجال اهتمام هذه الدراسة - اقتراح بعض العناصر للتفكير والتخطيط العملي:

١ - مجتمع الإعلام ليس قدرا محتوما ونهائيا

تصور أيديولوجيا العولمة «مجتمع الإعلام الشامل» على أنه نهاية التاريخ والسبيل لخلاص الأسرة الكونية وازدهارها، ومع ذلك فقد أفرزت السنوات العشر الأخيرة من انتصار الليبرالية الجديدة ظروفا أخرى للنضال الاجتماعي، وذلك على أنقاض الأشكال الاحتجاجية التقليدية، اليسارية منها على وجه الخصوص. وكنتيجة للصمود المزدوج للحركات القديمة (النقابية خاصة) والحركات الجديدة التي ظهرت في فجر الألفية الثالثة برزت إلى الوجود الحركات المضادة للعولمة Altermondialisation[٨٤]. فمنذ التسعينيات نشأت حركة "People's Power21". و«التجمع الآسيوي» و«المؤتمر المضاد لليبرالية الجديد» و«دافوس الآخر» ومنظمة ATTAC الفرنسية[٨٥].

وعملت كل هذه الحركات على خلق سلطة مضادة لسياسة «سياتل» ١٩٩٩ وجنوة ٢٠٠١، وظهر إلى الوجود «المنتدى الاجتماعي العالمي» كبديل لـ «المنتدى الاقتصادي العالمي» المحدث «دافوس».

ودون الخوض في تحليل نقاط قوة وضعف هذه الحركات فإنه تجب الإشارة إلى أن ميزتها هي سعيها إلى الابتعاد عن الأشكال المنظمة للاحتجاج والنضال وميلها إلى المبادرة الحرة التي تستقطب أعدادا هائلة من الشباب الذين يعارضون منظمات العولمة (منظمة التجارة الدولية، والبنك الدولي وصندوق النقد الدولي...) ومن ثم فإن هذه المنتديات - الفضاءات أصبحت واقعا سياسيا مركزيا بديلا.

هناك اليوم تنام ملحوظ للاتجاهات التي تنادي بإعادة النظر في «مجتمع النمو» الذي لم يحقق أهدافه، بل على العكس من ذلك فقد تفاقمت اللامساواة ومظاهر الظلم الاجتماعي. وتبين أن الرفاه الذي طالما تباهت به المجتمعات الحديثة كان في الكثير من الأحيان رفاها وهميا باعتبار الثمن الباهظ الذي تدفعه المجتمعات من أجله والمتمثل في التدهور المفزع للمحيط البيئي والاستنزاف الهائل للموارد الطبيعية، وفي مقدمتها الماء. إلى جانب الضريبة الصحية الناجمة عن التلوث وظهور الآفات المرعبة القاتلة. ولعل موجات الحرارة المرتفعة خلال صيف ٢٠٠٣ التي راح ضحيتها - على نحو غير معهود - المئات من أوروبا والعالم الغربي... مؤشر على ذلك. وقد أصبحنا اليوم في حاجة إلى اعتماد مؤشر آخر غير مؤشر الناتج القومي الخام PNB هو مؤشر Geunuine Progress indicator أي مؤشر النمو الأصلي الذي يأخذ بعين الاعتبار الجوانب الاجتماعية والبيئية في حساب النمو[٨٦]... وهو مؤشر ما انفك يتراجع منذ سنة ١٩٧٠ نتيجة للخسائر الفادحة في المجال البيئي والاجتماعي في عالم يتبجح بالرفاهية.

العولمة إذن ليست أمرا محتوما يجب الاستسلام له، إلا أن ذلك لا يعني أن يتحول موقفنا منها ونحن نحلل أوجه الخطر فيها - وهي كثيرة - إلى رفض غبي أو إلى نفي للمكاسب

الإيجابية والتاريخية الكثيرة التي حققها التطور العلمي والتكنولوجي لمصلحة الإنسانية، أو إضاعة الفرص المتنوعة التي تتيحها لمجتمعاتنا للانخراط الفاعل في عصرها. ومن ثم يتعين علينا ونحن نستشرف مستقبل شبابنا أن نصوب موقفنا من الواقع العالمي الجديد عموما ومن مجتمع الإعلام على وجه الخصوص. وذلك وفق العناصر التالية:

٢ - أولوية السياسي والثقافي (الثقافة أولا)

لم يعد هنالك شك في أن اتجاه النمو من أجل النمو بالمعنى الاقتصادي الصرف وتسخير كل الموارد والطاقات من أجل تحقيق أهدافه دون الأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الاجتماعية والثقافية والإنسانية، هما أصل الإشكال وموطن الداء. فهو اتجاه الغى الثقافة الوطنية وعمل على نشر الثقافة الجماهيرية ذات المضمون الاستهلاكي الذي يعلي قيمة الربح فوق كل القيم... هنالك حاجة أكيدة اليوم للترويض الاجتماعي لقوى الاقتصاد المعولم الهائجة... وأهم الواجبات التي يتعين تحقيقها كفاتحة لقرن جديد هي: «إصلاح الدولة وإعادة أولوية السياسة على الاقتصاد. أما إذا أُهمل تحقيق هذا المطلب فسيتحول، في وقت ليس ببعيد، التشابك الدرامي السريع (الذي صار عبر التكنولوجيا والتجارة يعم الإنسانية جمعاء) إلى النقيض، مفضيا إلى انهيار ذي طابع عالمي. وعندئذ لن تتبقى لأطفالنا وأحفادنا سوى ذكرى لتلك التسعينيات الذهبية حينما كان العالم لا يزال منظما تنظيما قابلا للتكيف، وكان أخذ زمام المبادرة والتوجيه أمرا ممكنا» [٨٧].

وإلى جانب إعادة أولوية السياسة على الاقتصاد، تصبح عودة الثقافة كمحصلة للقيم والمبادئ النبيلة والسامية التي تشكل جوهر الذات الإنسانية، مهمة تاريخية أكيدة أيضا. فترابط السياسي بالثقافي شرط ضروري لمواجهة خطر هيمنة تسليع الأنشطة والقيم والعلاقات البشرية.

وثمة صلة وثيقة بين ثلاثة فاعلين أساسيين للنهوض بهذه المهمة وهم: النخب المثقفة والدولة وفضاءات المجتمع المدني. **فالنخب المثقفة** المتكونة من المبدعين في مختلف مجالات الإبداع الفني والفكري والأدبي والعلمي ومن الجامعيين لعبت، تاريخيا، أدوارا مركزية في حركات التحرر والتحديث والبناء الوطني، وتقع على عاتقها مسؤولية التوعية والريادة والقيادة، فهي تعبر عن وجدان المجتمع وتطلعاته وأحلامه وقضاياه، وتصوغ مواقفه وعلاقاته بالآخرين ويتعلق الأمر في الوضع الراهن بإعادة تفعيل دور هذه النخب التي انسحبت بشكل خطير من ساحة الفعل التاريخي لتتقوقع على نفسها وينكمش إنتاجها وتتقلص مبادراتها. صرنا نشهد الآن نوعا من العزلة المفروضة والإرادية في الوقت نفسه، يسود فيها اليومي والمنفعي والذاتي... وتتراجع فيها مكانة المشاغل الجماعية والقضايا الوطنية والإنسانية... في الوقت الذي تظل فيه المجتمعات في حاجة إلى قيادات فكرية لمواجهة زحف الاختراق الثقافي والتسطيح المريع الذي يعيشه الوعي الإنساني.

إن ما ينقص الشباب العربي هو القيادة والقدوة، ونقصد بها القيادة والقدوة الفكرية التي تكسبه الوعي بواقعه المحلي والكوني وتمنحه القدرة على تحليل وضعه واختيار سبل تطويره، عبر المعرفة السليمة والمتينة والثقافة المتوازنة... ومَن غير الجامعيين أقدر على ذلك؟ بوصفهم المكلفين بإنتاج المعرفة ونشرها. فهم كما يقول «هوسرل» موظفون لدى الإنسانية.

أما فيما يتعلق بدور **الدولة**، ونقصد بها هنا مؤسسات القطاع العمومي، فإنه يتمثل في دعم ورعاية الإبداع الوطني وتوفير الظروف الملائمة لتطويره... فإذا كانت العولمة تسعى إلى ربط الثقافة بالسوق والاستثمار فإن ذلك لا يخدم إلا القوى التكنولوجية القادرة على صناعة المحتوى ونشره على صعيد كوني. ومن ثم فإن تطور الإنتاج الثقافي العربي مرتبط بدعم وتدخل القطاع العمومي لمعاضدة الإبداع والحفاظ على حد أدنى من أسباب الصمود في وجه هيمنة الثقافة الجماهيرية.

وإعادة تحديد علاقة الدولة بالثقافة مسألة مركزية... فالمطلوب في ظل التغيرات العالمية العميقة أن تتحول الدولة إلى ضامن مادي وأدبي لاستمرارية الثقافة. وهذا ما يمكن من ترجيح كفة إنتاج المضامين الجيدة في مواجهة إنتاج مضامين الاستهلاك والاستلاب.

قوى العولمة، وفي مقدمتها أمريكا، تعتبر الإنتاج الثقافي خدمة كسائر الخدمات تندرج في باب التسلية موكولة إلى الاستثمار الخاص، وهي صناعة وسلعة خاضعة للعرض والطلب وتحكمها قوانين التسويق الحر، أما الشعوب الأخرى التي تناضل من أجل البقاء والحفاظ على كيانها فإنها تنظر إلى الثقافة كمعين تستمد منه أسس شخصيتها وخصوصيتها وأسباب وجودها وتقدمها... وتؤكد على مبدأ الاستثناء الثقافي كسبيل لكبح جماح العولمة الاقتصادية.

وإن التأكيد على مبدأ اعتبار الثقافة شأنا وطنيا عموميا تلعب الدولة فيه دورا رئيسيا لا يعني تواصل ردود الفعل القديمة التي تتحول معها الدولة إلى جهاز رقابة وتوظيف، فتلك ممارسات تؤدي إلى خنق الإبداع وتكريس الرداءة والخطب الخشبية، وهي كلها من الأسباب الرئيسية للتخلف.

ولا يمكن للدولة والنخبة أن تنجزا هذه المهمات... وحدهما و/أو بشكل منفصل... فلا بد **لفضاءات المجتمع المدني**: الجمعيات والأحزاب والنوادي والفرق من لعب دورها المطلوب في تحريك الحياة الثقافية والإبداعية بوصفها هياكل تطوعية وأهلية تنشأ على مبدأ التطوع والعمل الجماعي.

ولن تنجح هذه الفضاءات في النهوض بدورها الطلائعي، إلا بتوافر شروط أربعة هي: حرية المبادرة وتوافر المساندة المادية والإيمان بقيمة العمل الذي تنجزه والجدية في أدائه... إنها حقل تتبلور وتترسخ فيه مبادئ المشاركة وتقاليد الانخراط في الشأن العام... في عالم تنتشر فيه القيم الفردية والمصلحية.

إن العمل الجمعياتي يوفر للإنتاج الثقافي أرضية ملائمة تجنبه تعقيدات الروتين الإداري والطابع الرسمي الذي يهيمن على المؤسسات الحكومية... وهو أقرب إلى استطلاع رغبات الجماهير وتطلعاتها والأقدر - إذا ما استوفى شروط نجاعته - على النفاذ والانتشار.

وتبقى مؤسستا الأسرة والمدرسة على درجة عالية من الأهمية في عملية التنشئة الاجتماعية وفي تشكيل «رأس المال الثقافي» للشباب، وفي تحديد وتطوير ممارساته الثقافية على رغم ما تشهده هاتان المؤسستان من تغيرات عميقة أثرت في شخصية الشاب العربي المعاصر وأفرزت العديد من الإشكاليات والصعوبات التي تعترضه. نحن بحاجة إلى إعادة اكتشاف الأسرة كفضاء للتنشئة المتوازنة وإلى عملية إصلاح جذرية وعميقة للنظام التربوي والدراسي يستفيد من أخطاء الماضي ليؤسس لمدرسة جديدة تُنزل المعرفة والعلم منزلة أساسية وترسخ قيم العمل والاجتهاد والمثابرة والابتكار... وتكسب الشاب القدرة على أن يعيش عصره، وهو يقف على أرض صلبة، وأن يشارك العالم في معارفه وعلومه وتقدمه دون أن يعيش الانفصام التاريخي الذي عاشته الأجيال التي سبقته وهي تتساءل عن سبل التوفيق بين الأصالة والمعاصرة.

لقد ركزت هذه الدراسة على تتبع أوجه الخطر الذي يشكله مجتمع الإعلام على ثقافة الشباب. إلا أن موقفنا من الواقع العالمي الجديد يجب ألا يتحول - ونحن نحلل الأوجه السلبية فيه، وهي كثيرة - إلى رفض غبي أو تغافل عن المكاسب الإيجابية التي حققها التطور العلمي والتكنولوجي لمصلحة الإنسانية... أو أن نغمض أعيننا عن الفجوة الرقمية والمعلوماتية التي يجب علينا تجسيرها، وهي مهمة ذات أولوية لبناء مستقبل شعوبنا العربية... فقدرتنا على صناعة المضامين مشروطة بقدرتنا على اكتساب المعارف والتحكم في العلوم والتكنولوجيا الحديثة، وبقدر تحكمنا في وسائط صناعة المحتوى نكون مؤهلين لتطوير ثقافتنا وحضارتنا وتأصيلها في كيان ناشئتنا والتعريف بها وضمان تواصلها مع الثقافات الأخرى.

ويجب ألا يُفهم رفضنا لجوانب هيمنة الاستهلاك والاختراق الثقافي في مجتمع الإعلام على أنه رفض للآخر، أي الغرب خصوصا... هو رفض لما هو سلبي، ومسعى لاكتشاف الجوانب الإنسانية والتواصلية فيه... يقول إدريس الهاني: «سنكف إذن عن إعلان الحرب على الغرب في ملكة إبداعه ومنتجه الحضاري لنناقشه في محتوى ثقافته. من حيث ما كان له قبل الحداثة وما سيبقى له حينما يفقد كل شيء. ولا شك في أن الثقافة بما هي خبرة جماعية هي بنية تناقضية. فالبحث فيها ليس عن السلب أو الإيجاب، بل بحث عن السلب والإيجاب معا. فلا وجود لثقافة فاسدة مطلقا ولا لثقافة اصطفائية مطلقا... ففي هذا الغرب الذي اعتبره البعض شرا مطلقا - وهو شر بلا شك من حيث الأجهزة والأنظمة المتحكمة في قراره،

وليس في استعداداته المختلفة والممكنة - توجد قوى خيرة، وإن بدت مقموعة في معسكرات الحداثة بقمعها المنظم أو خفيضة الصوت داخل هذا الصخب الحداثوي...»[٨٨].

وعلينا أن نعيد التفكير في علاقتنا بمجتمع الإعلام من خلال تقييمنا أيضا لإعلامنا المحلي، وأن نخلصه من رتابته ورسميته، ومن غربته وبقائه على هامش حياة الناس ومعاناتهم وتطلعاتهم... ولن يتيسر ذلك من دون توافر الحرية وانطلاق ملكات الابتكار والتجديد وإتاحة الفرص أمام الأجيال الجديدة للمساهمة في تطوير محتوى البرامج ونوعيتها وكيفية تقديمها للمتفرج.

هذه عناصر للتفكير لا تدعي أنها تقدم حلولا أو وصفات جاهزة... وهي بقدر ما حاولت أن تتحاشى «الينبغيات» المعهودة والشعارات الكبيرة، كالثورة الثقافية أو «الثورة السياسية»، لم تفقد الأمل في قدرات مجتمعاتنا الكامنة وفي دواعي الإيمان بالممكن.

الهوامش

1 Ignacio Ramonet: Géopolitique du chaos. Gallimard. Paris. 2002 p.19.
2 Pierre Bourdieu: "Contre feux 2". Raison d'agir. Paris 2001, p.76.
3 بول سالم: «الولايات المتحدة والعولمة»: معالم الهيمنة في مطلع القرن الحادي والعشرين في «العرب والعولمة»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط٣، أبريل ٢٠٠٠، ص٢٢٢.
4 المنجي الزيدي: «مقدمات لسوسيولوجيا الشباب» عالم الفكر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٢.
5 Pierre Bourdieu: "La jeunesse n'est qu'un môt" IN "Questions de sociologie" Ed. Minuit. Paris. 1980.
6 Jean Charles Largée et Patricia Louche: "Jeunes et citoyenneté", la documentation française. Paris. 2001.p.
7 المصدر نفسه، ص١٣ و١٤.
8 Nicolas Herpin: "Les sociologues américains et le siecle" PUF. Paris. 1973. p.99.
9 GUY Rocher: "Taclcot Parsons et la sociologie américaine" PUF. Paris. 1972. p.165.
10 محمد الجوهري: «الشباب والحق في الاختلاف» في «الشباب ومستقبل مصر»، جماعي، كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠٠١، ص ١٧ و١٨.
11 عزت حجازي: «الشباب العربي ومشكلاته»، سلسلة عالم المعرفة، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٥، ص٢٥٢و٢٥٣.
12 Cloward and Ohlin "DElinquency and opportunity" Free Press, New York. 1960.
13 Olivier Galland "Sociologie de la jeunesse" Armond Colin. Paris. 1991. p.45.
14 . Jean Monod: "Les Barjots: essai d'ethnologie des Bandes de Jeunes" Ed. Julliard. 1968 pp. 16-28
15 «الطفل والشباب في إطار التنشئة الاجتماعية والاقتصادية» جماعي، جامعة الاسكندرية ودار المعرف الجامعية. الإسكندرية ٢٠٠٢، ص١٤٨-١٤٩.
16 Georges Balandier: "culture plurielle, culture en mouvement" IN: "La Culture en mouvement, nouvelles valeurs et organisations" Laval, 1972. p.37.
17 فردميلسون: «الشباب في مجتمع متغير» ترجمة وتقديم يحيى مرسي عيد بدر. دار الهدى للمطبوعات، ط ١، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص ١٦.
18 أحمد عبدالله: «قضية الشباب: مصريا وعربيا إسلاميا ودوليا» مركز الجيل للدراسات الشبابية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٩٠.
19 Armond Mattelart: "La communication à l'assaut de la culture" IN: Le Monde diplomatique (manière de voir). N°63. Mai-Juin 2002 p.16.
20 مصطفى حجازي، «حصار الثقافة» ص٢٩.
21 A. Mattelart: opcit: p.17.
22 المصدر نفسه.
23 Ignacio Ramonet: "Propagandes silencieuse". Gallimard. Paris. 2000. p.9.
24 Ignacio Ramonet: "Les nouveaux maitres du monde" IN Manière de voir. op. cit pp.6-7.
25 Jeremy Refkin: "Voici venu le temps des réseaux" IN Manière de voir. op. cit pp. 10-11.
26 I. Ramonet. op cit.

27 I. Ramonet: "Big Brother". In Maniere De Voir. op cit p.30.
28 المصدر نفسه.
29 المصدر نفسه، ص٣١.
30 المصدر نفسه.
31 المصدر نفسه، ص٣٢.
32 المصدر نفسه.
33 المصدر نفسه، ص٣٣.
34 المصدر نفسه، ص٣٣.
35 المصدر نفسه.
36 I. RAMONET: "PROPAGANDES SILENCIEUSES". op cit p.77.
37 مصطفى حجازي، مصدر سابق، ص٦٧.
38 I. Ramonet: "Propagandes Silencieuses" op cit p. 56.
39 المصدر نفسه، ص٧٠ و٧١.
40 I. ramonet: "Fabriques de désirs" IN Manière de voir. op. cit p.36.
41 المصدر نفسه.
42 Dan Schiller: "Des parasites dans notre quotidien" IN Manière de voir. op cit, p.78.
43 Ramonet: "Fabrique de desirs" op cit p.36.
44 Dan Schiller: op cit p. 78.
45 "Fabriques de désirs" op cit p. 37.
46 المصدر نفسه، ص٣٨.
47 المصدر نفسه.
48 مصطفى حجازي «حصار الثقافة»، مصدر سابق.
49 المصدر نفسه، ص٥١ و٥٢.
50 المصدر نفسه، ص٥٣.
51 Mattelart. op cit p. 18.
52 Pierre Bourdieu "sur la télévision" Raisons d'agir. Paris 1996. p.5.
53 المصدر نفسه، ص١٦.
54 المصدر نفسه، ص٣١.
55 عبدالإله بلقزيز «العولمة والهوية الثقافية: عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة؟» في العرب والعولمة، مصدر سابق ص٢١٦.
56 Ryszard Kapuscinski: "Les medias refletent-ils la réalité du Monde?" IN Manière de voir. op. cit. p. 53.
57 المصدر نفسه، ص٥٤.
58 المصدر نفسه، ص٥٤ و٥٥.
59 المصدر نفسه، ص٥٥.
60 Pierre Bourdier "essai sur la télévision" op cit. pp. 20-21.

ذكاء الآلة

أ. صلاح الفضلي (*)

بعد التطورات الهائلة التي حدثت في حقول الكمبيوتر المختلفة أصبح يدور تساؤل عن قدرة الآلة على محاكاة تفكير الإنسان بشكل عام، وعما إذا كان يمكن لنا أن نصف الآلة بالذكاء بالكيفية نفسها التي عليها الإنسان. إن البحث في مفهوم الذكاء وإمكان تحديد معايير للحكم عليه، ومدى انطباق هذه المعايير على الآلة سيكون محور هذه المقالة.

١ - الذكاء الإنساني : يبدو مفهوم الذكاء للوهلة الأولى بسيطا، فالكل يعرف أن الذكاء هو قدرة عقلية موجودة في الإنسان، لكن تفاصيل هذه القدرة وحقيقتها هو ما يحير عقول العلماء قبل البسطاء. كثيرة هي الأسئلة التي تتناول موضوع الذكاء: هل هو مهارة واحدة أم مهارات متعددة؟ هل يأتي عن طريق الوراثة أم عن طريق الاكتساب، أم هو نتاج مشترك لهما؟ هل يختلف مستوى الذكاء من مرحلة إلى أخرى من عمر الإنسان أو من مجتمع إلى آخر؟ هل هو مختص بالإنسان أم أن الأشياء الأخرى المشاركة له في هذا الكون تشاركه أيضا في الذكاء؟

تعريف الذكاء : قبل محاولة الإجابة عن مثل هذه الأسئلة يفترض أن يكون لدينا تعريف واضح لمفهوم الذكاء، حتى يمكن البحث بعد ذلك في تفاصيله. لكن يبدو أن الذكاء من التعقيد بمكان، بحيث يستعصي حتى على التعريف. فهناك العديد من التعريفات لمفهوم الذكاء، وهي تختلف فيما بينها في تحديد الخواص الرئيسية لهذا المفهوم. ومع توافر العديد من هذه التعريفات فإن العلماء لا يزالون بعيدين عن الوصول إلى تعريف متفق عليه لمفهوم الذكاء. ولإدراك صعوبة الوصول إلى تعريف للذكاء يكفي الرجوع إلى الاستبيان الذي أجرته مجلة علم النفس التربوي الأمريكية، منذ أكثر من خمسين عاما، حين وجه محرر المجلة

(*) باحث في لفلسفة - دولة الكويت.

السؤال إلى قادة حركة القياس العقلي طالبا منهم تحديد معنى الذكاء، وكانت النتيجة أن حصل المحرر على تعاريف للذكاء بعدد العلماء الذين اشتركوا في الاستبيان. ولا يبدو أن العلماء في الوقت الحاضر أحسن حالا من وقت إجراء الاستبيان.

يمكن إرجاع محاولات تعريف الذكاء إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي حاول التفريق بين العمليات العاطفية، والأخلاقية Orexis، العمليات الذهنية والفكرية Dianoia الموجودة في الإنسان نفسه. وظهر مصطلح الذكاء ككلمة مستقلة عندما قام الفيلسوف الروماني شيشرون بترجمة مصطلح Dianoia ليصبح Intelligentia (1).

في مقابل مصطلح الذكاء (Intelligence) في اللغة الإنجليزية، نجد أن مفهوم الذكاء في اللغة العربية لم يركز على لفظة الذكاء، وإنما جاء ذكره عبر ألفاظ مختلفة تدل عليه. فالذكاء في اللغة العربية يأتي بعدة ألفاظ، فهو يأتي بلفظ حدة الفؤاد، ويقصد به القدرة على التحليل، كما يأتي بلفظ سرعة البديهة ويُقصد به الرد الحاضر والحجة المفحمة، ولكن أعم معاني الذكاء المستخدمة في العربية هو معنى: تمام الفهم عند الإنسان(2).

اكتسب الذكاء أهمية كبيرة في الحضارة العربية قبل الإسلام وبعده، وانعكس ذلك على اللغة العربية، ويتضح ذلك من خلال غنى اللغة العربية بالألفاظ المتعلقة بالذكاء؛ فعلى سبيل المثال توجد مجموعة كبيرة من الألفاظ التي تصف الرجل الذكي، فهناك ألفاظ مثل النحرير، الألمعي، الفطن، اللوذعي، الداهية، النجيب وغيرها، وكلها تصف الشخص المتقد الذهن.

يمكن القول إن الذكاء اكتسب هذه الأهمية في البيئة العربية قبل الإسلام نتيجة الأوضاع الصعبة التي كان يعيشها العربي، من ضنك العيش واستمرار المنازعات بين القبائل، مما حتم عليه التسلح بالذكاء للتخلص من قاطع طريق، أو لإفحام خصم في مناظرة، أو لخداع عدو في معركة.

استمر الاهتمام بالذكاء عند العرب بعد الإسلام، وإن كان الدافع إلى التسلح بالذكاء مختلفا عما كان عليه قبل الإسلام. هذه المرة كان الدافع هو القرآن الذي حث الناس على استخدام قدراتهم العقلية وتنميتها، ففي القرآن يمتدح الله الأشخاص الذين يتدبرون فيما يقال لهم ويُعمِلون عقولهم فيه سعيا وراء اتباع السبيل القويم حيث يقول: ﴿الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه﴾(3). كما حث القرآن على تنمية الذكاء من خلال التفكر والتأمل في الكون سعيا إلى الوصول إلى الحقيقة، ففي قوله تعالى ﴿الذين يذكرون الله قياما وقعودا وعلى جنوبهم ويتفكرون في خلق السماوات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلا﴾(4) ثناءً على أصحاب العقول المتدبرة الذين يصلون إلى حقائق الأمور باستخدام عقولهم.

وإذا عدنا إلى تعريف الذكاء وجدنا أنه منذ ظهور مصطلح الذكاء برزت تعاريف كثيرة له، إلا أنه يمكن إرجاع هذه الكثرة من التعاريف إلى أربعة اتجاهات بحيث ينضوي تحت كل اتجاه العديد من التعريفات:

أ - **التعريف الوظيفي للذكاء** : هذا الاتجاه يعمل على تعريف الذكاء وفقا للوظيفة التي يقوم بها في حياة الإنسان، وهي بحسب هذا الاتجاه القدرة على التعلم واستخدام الفرد ما تعلمه للتكيف مع مواقف جديدة. فكما يقول شتيرن: فإن «الذكاء ما هو إلا القدرة على التكيف العقلي مع المشاكل ومواقف الحياة»(٥).

ب - **التعريف البنائي للذكاء** : يحاول هذا الاتجاه تعريف الذكاء عن طريق بيان القدرات العقلية التي يتكون منها الذكاء. وفقا لهذا التعريف فإن الذكاء عبارة عن عدد كبير من القدرات الخاصة يستقل بعضها عن بعض، وإن ما نسميه ذكاء ما هو إلا المتوسط الحسابي لهذه القدرات عند الفرد، وهو يعتمد في جوهره على عدد وتعقيد الخلايا العصبية الموجودة في المخ.

ج - **التعريف البيولوجي للذكاء** : يوجه التعريف البيولوجي(٦) اهتمامه في تعريف الذكاء إلى طبيعة الذكاء التي يصل عن طريقها الإنسان إلى النتيجة في مواجهة مسألة معينة. فالذكاء بحسب المفهوم البيولوجي هو القدرة على الربط بين انطباعات عديدة منفصلة وهو التكيف المستمر من جانب العلاقات الداخلية للعلاقات الخارجية.

د - **التعريف العملياتي للذكاء** : يختلف عن بقية التعاريف في عدم تعريفه لما هو الذكاء في نفسه، وإنما ينظر إلى الذكاء كظاهرة عقلية يمكن قياسها، ولذلك فهو يعتبر أن الذكاء هو ما تقيسه اختبارات الذكاء. وقد ظهر هذا الاتجاه(٧) على يد العالم النفساني بورينج Boring ليكون حلا عمليا لمشكلة الحصول على تعريف للذكاء. ثم جاء آرثر جنسن Arther Jensen ليؤيد اتجاه اعتماد اختبارات الذكاء كأساس لمعرفة الذكاء.

وإذا كان الكثير من العلماء يحاولون الوصول إلى تعريف لمفهوم الذكاء، فإن قسما آخر من العلماء ينتقد السعي إلى محاولة تعريف الذكاء، لعدم إمكان ذلك. رايل Ryle على سبيل المثال يعتبر أن محاولات وصف الذكاء أو تعريفه لا قيمة لها، حيث إنها تتضمن خرافة «الشبح داخل الآلة»، فحسب قول رايل «إننا لا يمكن أن نلاحظ الذكاء بصورة مباشرة، وكل ما يمكن أن نلاحظه هو أن بعض الأفعال أو الكلمات أو الأفكار تدل على ارتفاع الذكاء والمهارة، أو تكون أكثر فاعلية من غيرها»(٨).

٢ - اختبارات الذكاء :

في ظل الفشل في الوصول إلى تعريف متفق عليه للذكاء بدأ العلماء النفسانيون محاولة دراسة القدرات العقلية للإنسان لتحديد مستوى ذكائه. حجة هؤلاء العلماء تأتي من العجز عن الوصول إلى حقيقة الذكاء في ذاته، وما دام لا توجد بدائل أخرى لفهم الذكاء فإن اختبارات الذكاء تعد أفضل الأدوات المتاحة للتعرف على ذكاء الإنسان. وتعتبر اختبارات الذكاء التي انتشر استخدامها في الوقت الحالي مفيدة في التعرف على استعدادات الأشخاص وقدراتهم العقلية للقيام بمهمة معينة.

في الوقت الذي تعتبر فيه اختبارات الذكاء مفيدة في قياس بعض القدرات العقلية لدى الإنسان، فإنها لا تستطيع قياس جميع هذه القدرات، وقد اعترف أحد أقطاب حركة القياس العقلي بأن ثمة أبعادا غير مرئية لا يستطيع القياس بكل أدواته الوصول إليها في شخصية الإنسان[9].

مع تعدد اختبارات الذكاء، فإن جميع هذه الاختبارات يمكن إرجاعها إلى نوعين من الاختبارات : الاختبارات الفردية، والاختبارات الجمعية. تستخدم الاختبارات الفردية عندما يراد قياس مستوى ذكاء فرد معين، أما الاختبارات الجمعية فتهدف إلى التعرف على مستوى ذكاء مجموعة معينة من الأشخاص دفعة واحدة. أشهر الاختبارات الفردية هو اختبار ستانفورد - بينيه. ويعتبر بينيه أول واضع لمقياس موضوعي ودقيق للذكاء، وواحدا من خبراء الطب العقلي، وقد كان اختبار بينيه [10] مخصصا لقياس مستوى الذكاء عند الأطفال. يحدد مقياس ستانفورد - بينيه Stanford-Binet مستوى الذكاء عن طريق المعادلة التالية :

مستوى الذكاء = (العمر العقلي / العمر الزمني) × ١٠٠

في هذا المقياس يتحدد مستوى ذكاء الفرد عن طريق مقارنة عمره العقلي مع عمره الزمني، فإذا كانت نسبة عمره العقلي إلى عمره الزمني ١٠٠، فإن مستوى ذكائه يكون متوسطا، أما إذا زادت النسبة عن ذلك فيكون ذكاؤه أعلى من المتوسط، في حين أنه إذا قلت النسبة عن درجة ١٠٠، فإن ذكاءه يكون أقل من المتوسط. ويوجد إلى جانب اختبار ستانفورد - بينيه اختبار وتكشسلر Wechsler، وهو قياس عام لا يختص بالأطفال، وإنما يقيس ذكاء الراشدين أيضا. هذا الاختبار يحتوي على نوعين من الاختبارات : الاختبارات الأدائية والاختبارات اللفظية. في الاختبارات الأدائية يتم اختبار التعرف على الأشكال وإكمال الصور والتعرف على الأنماط. أما الاختبارات اللفظية فتقيس كمية المعلومات العامة، ومستوى الفهم والاستيعاب، والقدرة الحسابية، والمفردات اللغوية، واختبار التفكير المجرد.

٣ - الذكاء بين الإنسان والآلة :

يقدم البحث في طبيعة الذكاء والإدراك عند الإنسان مجموعة من الأسئلة ذات الطابع الفلسفي المرتبطة بالموضوع. من ضمن هذه الأسئلة السؤال عما إذا كان بإمكاننا أن نصف الآلة بالذكاء بالكيفية نفسها التي نصف فيها الإنسان بالذكاء؟ وهذا السؤال يرتبط إلى حد كبير بالحاسوب كممثل للآلة، باعتبار أنه أكثر الآلات تطورا وقربا من طريقة التفكير البشرية.

السؤال عن إمكان أن يكون للآلة ذكاء هو من الأسئلة التي طرأت بعد التطور التكنولوجي الهائل في حقل الكمبيوتر، وقد تم تداول هذا السؤال على نطاق واسع بعد مقالة Computing Machinery and Intelligence من قبل عالم الرياضيات الإنجليزي Alan Turing في سنة ١٩٥٠ ومناقشة شانون Shannon للكيفية التي يمكن للآلة أن تلعب بها لعبة الشطرنج.

وتأثير مقالة Turing لم يقتصر على الحقل الفلسفي بل امتد إلى علم برمجة الحاسب الآلي، حيث إن المقالة شكلت كما يقول كوبلاند Copeland «تدشينا لفلسفة الذكاء الاصطناعي»(١١).

حاول Turing في هذه المقالة طرح معيار لاختبار مدى توافر الآلة على ذكاء، كما هي الحال في الإنسان، وكان ذلك من خلال جعل أحد الأشخاص يقوم بطرح أسئلة على شخص آخر وعلى جهاز حاسب آلي من وراء حاجز لمحاولة التفريق بين الشخص وجهاز الحاسب من خلال الإجابات التي يقدمونها عن أسئلته. وتكون الإجابة كتابة حتى لا يكون لصوت المجيب دور في التعرف على شخصيته.

فكرة الاختبار تقوم على أنه بعد نصف ساعة من طرح الأسئلة إذا لم يستطع الشخص المُختبِر التفريق بين الحاسوب والشخص الآخر فإن ذلك يعني أن جهاز الحاسب يملك قدرة على محاكاة طريقة التفكير البشرية، بدليل أن هذا الشخص لم يستطع معرفة أن من يقوم بالإجابة هو حاسوب وليس إنسانا. ومنذ نشر المقالة ظهرت العديد من المحاولات لاجتياز هذا الاختبار عبر تصميم برامج تتخاطب بشكل مباشر مع الإنسان، واختبار ما إذا كانت هذه البرامج تستطيع إعطاء أجوبة متسقة عند تخاطبها مع المستخدمين، وقد كتب لبعض هذه المحاولات النجاح (١٢).

وقد ظهرت عدة اعتراضات على صلاحية تجربة Turing في التدليل على قدرة الآلة على التفكير. من ضمن هذه الاعتراضات الاعتراض القائل إن الكمبيوتر لا يدرك الأشياء التي يتحدث عنها مثل السيارة واللوحة وغيرها من الأجسام المادية لأنه غير مزود بالأجهزة العضوية التي توجد في الإنسان. ولا يبدو هذا الاعتراض من القوة بحيث يدحض فكرة الاختبار، إذ إن الإنسان أيضا يدرك مفاهيم من دون أن يلمسها أو يحس بها، مثل مفاهيم الصداقة والذكاء والحقيقة، لذلك فعدم القدرة على الإحساس بشيء ما لا يمنع من إدراكه، فالإنسان يؤمن بوجود العديد من الأشياء دون أن يدركها حسيا، وإدراك وجود الله سبحانه وتعالى هو مثال واضح على مثل هذا النوع من الإدراك. ولكن حتى إذا اعتبرنا أن مثل هذا النوع من الإدراك هو ما يميز الإنسان، فإنه لا يكون متفردا بذلك، لأنه تم بناء العديد من أجهزة الروبوت القادرة على إدراك الأجسام المحيطة (١٣).

ويوجه اعتراض من نوع آخر لتجربة Turing، وهو يشكك في دلالة التجربة على وجود التفكير لدى الآلة. فحسب قول مؤيدي هذا الاعتراض فإن نجاح التجربة - على فرض نجاحها - لا يعني أن الآلة تمتلك ذكاءً، لأن ما تقوم به التجربة هو محاولة محاكاة التفكير الإنساني، ومعلوم أن المُحاكي لشيء ما ليس هو الشيء نفسه، لذلك فإن محاكاة التفكير التي تقوم بها الآلة ليس من نمط التفكير الموجود لدى الإنسان، بل نمط آخر من التفكير. لكن هذا الاعتراض ينطوي على إخفاء لنصف الحقيقة، فليس جميع ما يُحاكي لا يصبح له مفهوم المُحاكى نفسه. فالصوت الصناعي المشابه لصوت الإنسان ليس صوتا إنسانيا، ومع ذلك فهو في حقيقته صوت، والبروتين

الصناعي الذي تنتجه معامل الأدوية ليس بروتينا طبيعيا، ولكن مع ذلك فإنه يظل بروتينا كما هي الحال مع البروتين الطبيعي. وما تحاول تجربة Turing إثباته ليس وجود طبيعة تفكير الإنسان نفسها عند الآلة، بل نوع من التفكير شبيه بتفكير الإنسان.

من أبرز المعترضين على فكرة الذكاء الاصطناعي هيربرت دريفوس Herbert Drefus الذي ألَّف كتابا مشهورا في عام ١٩٧٢ بعنوان "What Computer still Can Not Do"(١٤). هاجم دريفوس في هذا الكتاب الذكاء الاصطناعي الذي نما سريعا منذ اختبار Turing، على اعتبار أن الآلة - مهما تطورت - لا يمكنها أن تحاكي ذكاء الإنسان؛ لأن أقصى ما تستطيعه الآلة هو التعامل من خلال بيانات رقمية، بالإضافة إلى توافر توصيف كامل للمسائل التي تعالجها، في حين أنها تفشل فشلا ذريعا في الأمور التي تنطوي على بيانات غير رقمية أو في تطبيقات لا يكون فيها توصيف المسألة بشكل كامل.

على الجانب الآخر نجد أن المؤيدين لاتصاف الحاسوب - كممثل للآلة - بالذكاء ينطلقون من أن الحاسوب بما أنه يقوم بالعمليات الحسابية نفسها التي يقوم بها الإنسان؛ فإن ذلك يعني أنه يمتلك ذكاءً كما هي الحال في الإنسان، والفرق الوحيد أن أساس هذا الذكاء يأتي من الإنسان، مع التأكيد على أن بإمكان الحاسوب أن يطور هذا الذكاء ليتفوق فيما بعد على الإنسان نفسه، من خلال عملية تعليم ذاتية يقوم بها.

يبدو أن قسما كبيرا من النقاش والاختلاف حول هذه المسألة يعود إلى عدم الاتفاق مسبقا على تحديد ما هو الذكاء، فالكل يتكلم عن الذكاء كأنه شيء مسلمٌ به، ولكن عند سؤال أي من الفريقين عن تعريفه للذكاء فإن الشخص لا يجد تعريفا دقيقا متفقا عليه لمصطلح الذكاء، الذي يختلف الفريقان على صحة نسبته إلى الآلة، بل يجد مجموعة متنافرة من التعاريف(١٥)، لذا فإن قول فتجنشتين في أن «الكثير من المسائل الفلسفية يعود في أصله إلى سوء استخدام اللغة من خلال عدم تعريف ما يتم الاختلاف حوله»، ينطبق في حالة الاختلاف حول ذكاء الآلة. ولعل اللغز اليوناني القديم حول السفينة Theseus يكون قريب الشبه من الاختلاف حول ذكاء الآلة. يقول: اللغز إن ثمة سفينة كانت تعمل في الصيد، وبعد مدة بدأت بعض أجزائها تضعف، فقام صاحب السفينة بتغيير قطع السفينة كلها على فترات متباعدة، بحيث لم يعد من أجزاء السفينة الأصلية أي قطعة، ثم جمع صاحب السفينة القطع المستبدلة وبنى سفينة أخرى من هذه القطع، والسؤال الذي يطرحه اللغز هو: على أي سفينة من الاثنتين يمكن أن نطلق وصف السفينة الأصلية؟ واللغز بصيغته هذه لا يمكن حله قبل تحديد معنى السفينة الأصلية من الناحية اللغوية، وأما قبل ذلك فلا دليل مع أو ضد أي من الجوابين. كذلك الحال في السؤال عن ذكاء الآلة، فإنه لا يمكن الإجابة عنه ما لم يتم تحديد ماذا نعني بالذكاء.

ولعل صعوبة الوصول إلى تعريف للذكاء هو ما دعا Turing إلى تصميم اختباره لذكاء الآلة، وقد ينسحب ذلك على اختبارات الذكاء(١٦) في علم النفس التي لها طابع عملي، حيث إنها تهدف إلى تحديد عمر ذكاء الفرد بالنسبة إلى عمره البدني.

بسبب عدم وجود تعريف متفق عليه للذكاء يصبح من غير المفيد الحديث عن انطباق مفهوم الذكاء على الآلة. لابد في هذا الحالة من البحث عن خيار آخر يمكننا من الحكم على هذا الموضوع. الخيار البديل هو ما ذكره فتجنشتين بديلا عن التعريف المحدد الذي يكون معيارا Criteria لانطباق المفهوم في حالة معينة. هذا الخيار يتمثل في الاعتماد على الأعراض Symptoms الخاصة بهذا المفهوم للحكم بانطباقه أو عدمه. نتيجة للاختلاف الكبير في تعريف الذكاء، فإننا لا نستطيع الحكم على توافر الذكاء في الآلة من خلال هذا المعيار. لذلك لابد من اللجوء إلى الخيار الثاني وهو الحكم على وجود الذكاء من خلال الأعراض، وفي حالة مفهوم الذكاء فإن هذه الأعراض هي العناصر التي يتفق الجميع على أنها من سمات الذكاء. سيُناقَش الموضوع على هذا النحو بحيث نبدأ في تبين السمات المشتركة في تعريف الذكاء كمرحلة أولى، ثم ننتقل إلى مناقشة الاعتراضات التي توجه لوصف الآلة بالذكاء في مرحلة ثانية.

في المرحلة الأولى نقوم بمناقشة ودراسة بعض السمات العامة المُكونة لمصطلح الذكاء، التي يشترك الفريقان في الاتفاق على أنها من سمات الذكاء عند الإنسان. خلال مناقشة هذه السمات سنقتصر على ذكر ثلاث من تلك السمات التي يتفق الجميع على عدها من سمات الذكاء.

أولى هذه السمات هي سرعة الوصول إلى نتائج صحيحة عبر عملية التفكير، فعندما تطرح مجموعة من المسائل الحسابية على مجموعة من الأشخاص ويقوم أحدهم بالإجابة بصورة أسرع من المعتاد فإن الجميع يصفونه بالذكاء، وعندما يطرح لغز على مجموعة من الأشخاص فإن الشخص الذي يستطيع التوصل إلى حل لهذا اللغز يوصف عادةً بالذكاء. لذا تعتبر سرعة الوصول إلى النتائج الصحيحة من السمات الرئيسية في الحكم على ذكاء شخص ما. وقد يكون من المفيد في هذا المقام الإشارة إلى أن الاستخدام العربي للذكاء في المعاجم العربية يركز في تعريفه للذكاء على صفة السرعة في التفكير، فنجد أن الذكاء يُعرَّف في معجم لسان العرب على أنه «سرعة الفطنة، والذكاء من قولك قلبٌ ذكيٌ وصبيٌ ذكيٌ إذا كان سريع الفطنة» [١٧].

ثانية سمات الذكاء التي يوجد اتفاق على عدها من سمات الذكاء الإنساني هي القدرة على التحليل الدقيق. والقدرة على التحليل تعني تمكن العقل من تقسيم المسألة إلى مكوناتها الأساسية واستيعابها، ومحاولة إيجاد العناصر المشتركة بين هذه الأجزاء للوصول إلى تركيبها من جديد بصورة تنتج فائدة. فعندما تطرح مسألة من المسائل السياسية التي تنطوي على احتمالات متعددة فإن الشخص الذي يكون قادرا على تحليل هذه المسألة بصورة دقيقة، واستقصاء كل الاحتمالات الممكنة والنتائج المترتبة عليها، واستبعاد بعضها نتيجة تعارضها مع مسلمات اتفق عليها المناقشون، وترجيح أخرى لوجود ما يؤيدها من وقائع يوصف بالذكاء.

وقد تكون عملية التحليل الدقيق لكل جوانب مسألة من المسائل واستبعاد فروض وترجيح أخرى هي التي قادت إلى كثير من النظريات العلمية المفيدة، التي يوصف أصحابها عادة بالعبقرية، وهي الشكل الحاد من الذكاء.

السمة الأخيرة التي تعد من سمات الذكاء، هي القدرة على الاحتفاظ بمعلومات متعددة والقدرة على استرجاعها وتنظيمها وحسن استخدامها. فعند الكثير من الناس يعتبر حفظ قصائد طويلة مثل المعلقات من دلائل ذكاء الشخص، كما أن سرد حوادث سابقة بتفاصيلها الدقيقة يدل على الفطنة التي تصب في خانة الذكاء.

لئن كانت القدرة على الاحتفاظ بالمعلومات ميزة في حد ذاتها فإن الأهم من ذلك أن عملية الاحتفاظ تعد مقدمة لعملية أهم منها، ألا وهي عملية التحليل والاستفادة من خبرات الماضي. فمن دون وجود مخزون من الخبرات على شكل معلومات يصبح من المستحيل تعلم معارف جديدة. فالإنسان يتعلم من خلال ما يمر به من أحداث، ويحاول الاستفادة من عملية التعلم هذه لتحسين أدائه في المرات التي تليها. فعملية التعلم الذاتية من أبرز الخصائص العقلية التي ميزت الإنسان عن باقي المخلوقات.

بعد ذكر بعض سمات الذكاء الإنساني يمكننا - دون الحاجة إلى الوصول إلى تعريف دقيق له - وصف الذكاء الذي نحن بصدد اختبار مدى توافره في الآلة بأنه التميز في عملية من العمليات المتعلقة بالتعامل مع البيانات واستخلاص نتائج مفيدة منها.

يبدو من الواضح أن إمكان الإجابة عن السؤال المطروح عن ذكاء الآلة، ولو جزئيا، يتم من خلال تحديد مدى تمتع الحاسوب بسمات الذكاء الثلاثة سالفة الذكر. وإذا ثبت تمتع الحاسب بمثل هذه السمات يصبح من الواضح اشتراك الحاسوب والإنسان بقواسم مشتركة لما يوصف بأنه ذكاء، ولكن تظل مسألة الانطباق الكامل لمفهوم الذكاء على الآلة بحاجة إلى مزيد من البحث في سبيل الوصول إلى معنى دقيق لمفهوم الذكاء.

لعل من المناسب أن نبدأ المرحلة الأولى في محاولة الإجابة عن السؤال المطروح من خلال بحث مدى تمتع الحاسوب ببعض سمات الذكاء البشري. إذا أخذنا **سمة السرعة** في التفكير التي تعد من سمات الذكاء البشري وجدنا أن هناك اتفاقا بين الجميع على أن الحاسوب يتمتع بقدرة كبيرة على معالجة العمليات الحسابية، بحيث يتفوق بكل سهولة على الأذكياء من البشر، ولنا في المباريات التي أجريت بين أبطال العالم في الشطرنج وأجهزة حاسب آلي دُرِّبت على لعب الشطرنج دليل على هذا التفوق. ففي بداية الأمر انتصر بطل الشطرنج كاسباروف على الحاسوب Deep Blue في عام ١٩٨٩ بسهولة، مما اعتُبر انتصارا للإنسانية على المادة(١٨).

لكن بعد أقل من عامين، وبعد أن تم إحداث بعض التعديلات على جهاز الحاسوب عن طريق إدخال آلية تعليم ذاتية للحاسب من خلال عملية استيعاب لما يجب عمله من نقلات لكسب المباراة، استطاع جهاز الحاسب أن يهزم مجموعة من الأبطال العالميين، ومنذ ذلك الحين أصبح من السهل على مثل هذه الأجهزة التفوق على هؤلاء الأبطال.

ننتقل إلى السمة الثانية للذكاء، ألا وهي الدقة في التحليل. نجد أن الحاسوب - من خلال تغذيته ببرامج يتم فيها توصيف لبيئة المسألة محل البحث وبيان القواعد التي تحكم هذه البيئة - قادر على الوصول إلى جميع الاحتمالات الممكنة والنتائج المترتبة على ذلك. ويكفي للتدليل على هذا الجانب ذكر بعض التطبيقات التي يُستعان فيها بالحاسوب في الوصول إلى تحليل دقيق لمسألة من المسائل، ليمكن بعد ذلك اتخاذ القرار بناءً على هذا التحليل. وأشهر هذه البرامج هو البرامج الخبيرة في المساعدة على اتخاذ القرارات (Decision Support System)، وأيضا تلك البرامج التي تتعامل مع بيئة لا تتوافر فيها المعلومات الكاملة، بحيث تقوم هذه البرامج بحساب أفضل الخيارات المتوافرة، وهذه البرامج تسمى بتطبيقات الشبكات العصبية.

إذا كان من الممكن مقارنة سرعة معالجة الحاسوب للبيانات بسرعة المعالجة اليدوية، فإن من الواضح أنه لا مجال لمثل هذه المقارنة في مجال القدرة على التحليل. والتفوق الواضح هو في صالح الحاسوب بالتأكيد. فالحاسوب قادر على استقصاء جميع الحالات الممكنة للبيانات، في حين تعجز القدرة التحليلية الإنسانية عن متابعة عدد محدود من هذه الاحتمالات.

السمة الثالثة من سمات الذكاء، وهي سمة القدرة على استرجاع المعلومات، وهذه السمة تنطبق بوضوح على الحاسوب، وهي بدرجة من الوضوح تصبح المقارنة فيها بين الإنسان والحاسوب غير عادلة، والأفضلية في ذلك بالتأكيد للحاسوب. فالحاسوب في وقتنا الحاضر يستطيع أن يحتفظ ببيانات ومعلومات هائلة، يمكن أن تصل إلى مئات الآلاف من المجلدات، في حين أن العقل البشري لا يستطيع استيعاب جزء بسيط من هذه البيانات والمعلومات.

إذا اقتصرنا في معيارنا في الحكم على ذكاء الآلة، ممثلة في الحاسوب، على سمات الذكاء الثلاث المتوافرة فيه، فإنه ليس فقط يمكن القول إن الحاسوب يتصف بالذكاء فحسب، بل يمكن الحكم بكل ثقة بتفوق الحاسوب في جميع هذه السمات على الإنسان، وبالتالي فإنه بهذا المعنى يكون متفوقا على الإنسان في الذكاء.

ولكن هذه النتيجة ليست هي كل الإجابة عن التساؤل المطروح، فلو أنه كان بالإمكان الاتفاق على أن الذكاء عند الإنسان هو مجموع هذه السمات فقط، لاعتبرنا أن المسألة أصبحت منتهية، ولأمكن القول بكل ثقة إن الحاسوب أذكى من الإنسان. ولكن في ظل عدم توافر مثل هذا الاتفاق فإنه لا يمكننا الإسراع إلى مثل هذه النتيجة، وبالتالي فإننا ننتقل الآن مما هو متفق عليه إلى ما هو مختلف فيه.

البعض لا يعتبر أن الذكاء هو هذه السمات فقط - وإن كان يقر بصحة كونها من سمات الذكاء- بل يقيد تعريف الذكاء بسمات إضافية، يعتقد أنها من مختصات العقل البشري. يعد حصر الذكاء في الأشياء التي تتم فيها عملية معالجة البيانات عن إدراك أول هذه القيود. بصورة أوضح يعتبر هؤلاء[19] أن إدراك الإنسان لما يقوم به من عملية تفكير هو شرط لعد

عملية المعالجة ذكاء، وبما أن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على إدراك ما يقوم به، فإنه الكائن الوحيد الذي يمكن أن يوصف بالذكاء.

يضيف آخرون[20] قيدا آخر إلى أي تعريف مقبول للذكاء، ألا وهو ذاتية المصدر في عملية الإبداع العقلي عند الإنسان، ويعتبرون ذلك صفة أصيلة للذكاء. فالذكاء الإنساني عند هؤلاء من صنع الإنسان نفسه، وليس مستوردا من الخارج كما هي الحال في الآلة.

لنبدأ بمناقشة أول القيدين اللذين يضعهما المعارضون لوصف الآلة بالذكاء، والذين يؤمنون بتميز الإنسان بعملية التفكير. لمناقشة القيد الأول لابد من تحليل معنى الإدراك الذي يقول هؤلاء[21] إنه شرط ضروريٌ لوصف شيء ما بالذكاء. فهل الإدراك المقصود عند الإنسان يعني وعيه بالمنهجية التي يسلكها في عملية التفكير في مسألة معينة حال قيامه بذلك؟ وهو يمثل المعنى الأضعف من الإدراك، أم أن المقصود بالإدراك هو وعي الإنسان بالعمليات التي تتم داخل العقل للوصول إلى النتيجة المطلوبة؟ وهو يمثل المعنى الأقوى من الإدراك.

بداية لابد من الاعتراف بالصعوبة التي تواجهنا في تعريف الإدراك؛ لأنه لا يمكن تعريفه دون الوقوع في الدور، لذلك فإن كل ما يمكن أن يقال في تعريف الإدراك هو الإتيان بمرادفات وأمثلة توضح المقصود. كل ذلك إذا افترضنا وجود الإدراك من الأساس، فهناك من [22] ينفي وجود ما يسمى بالإدراك.

لكن على فرض القول بوجود الإدراك، وإذا اعتبرنا أن المقصود بالإدراك هو المعنى الثاني، وهو وعي الإنسان بما يحدث داخل المخ من تفاعلات فيزيائية وكيميائية في أثناء عملية التفكير، وجدنا أنه من الواضح أن الإنسان لا يعلم شيئا عما يحدث من عمليات مستمرة داخل المخ. فحتى أكثر الأطباء مهارة وخبرة لا يعلم إلا أقل القليل عن مثل هذه التفاعلات، وأكبر دليل على ذلك أن أمهر أطباء الأعصاب يُحجمون عن إجراء عمليات في أجزاء محددة من المخ؛ لأنهم مازالوا يجهلون حقيقة ما يحدث فيه. وإذا عرفنا ذلك يمكن القطع بأن الإنسان لا يمتلك الإدراك بالمعنى الذي يعلم تفاصيل ما يحدث في المخ في أثناء قيامه بعملية التفكير، وسلوك الإنسان في حله لبعض الصعوبات التي تتطلب تفكيرا معقدا يدل على عدم إدراكه للكيفية التي توصّل بها إلى الحل. فكثيرا ما يحدث أن الإنسان عندما يحاول حل مسألة رياضية يعجز عن الوصول إلى مثل هذا الحل، وفي أثناء هذه المحاولات يتوصل فجأةً إلى الحل من دون أن يعرف كيف استطاع التوصل إلى هذه النتيجة. بل إنه من الممكن أن يتوقف عن محاولة الحل، وفي أثناء النوم يجد أنه قد توصل إلى حل لهذه المسألة، مع إنه من المتفق عليه أن الإنسان في أثناء النوم لا يكون مدركا لما يقوم به. لذا فالإدراك بهذا المعنى لا يعد ضروريا في عملية الوصول إلى النتيجة المطلوبة.

إذا انتقلنا إلى المعنى الثاني، وهو الأضعف للإدراك، وهو أن يكون الإنسان واعيا ليس بتفاصيل العمليات التي تحدث في المخ بل بإدراك المنهجية التي اتبعها في حل المسائل الرياضية

التي عرضت عليه. وجدنا أن هذا الأمر لا يتحقق في بعض الحالات إن لم يكن في أكثرها. يدلنا التأمل في الكثير من أمثلة عمليات التفكير التقليدية، فضلا عن عمليات الذكاء المتميزة، على أن الإنسان في مثل هذه الحالات لا يكون منتبها للمنهجية التي اتبعها وصولا إلى النتيجة، فضلا عن أن يكون على وعي بما يتم من عمليات عقلية أو فيزيائية أو كيمائية في المخ.

من الأمثلة الواضحة التي يؤمن بها كل شخص، هو عدم التفاته إلى المعاني التي يعبر عنها في الحديث، فالإنسان قد يفكر في بعض الأحيان ببعض الأفكار قبل أن يعبر عنها على شكل جمل، إلا أنه في أغلب الأحيان يجد نفسه ينطق بجُملٍ لم يكن قد أعدها مسبقا، ومع ذلك فإنها تكون معبرةً عما يريد أن يقوله.

من الأمثلة الأخرى المعبرة عن هذه الحقيقة هي الحالات التي يُختبَر فيها بعض المتميزين في مجال الرياضيات عن طريق مسائل رياضية معقدة. نجد في مثل هذه الاختبارات أن هؤلاء المتميزين يجيبون عن هذه الأسئلة بسرعة فائقة، ولكن حينما يسألون إن كانوا على وعي بالكيفية التي اتبعوها في الإجابة يجيبون بالنفي، ويقتصر جوابهم على أنهم يعلمون أن هذا الجواب هو الصحيح، ولكنهم يجهلون كيف استطاعوا القيام بذلك.

قد يعترض البعض على مثل هذه الأمثلة بتقديم أمثلة مضادة، يتمكن فيها الشخص من شرح المنهجية التي اتبعها في حل مثل هذه المسائل، ولكن بالطبع من دون معرفة العمليات الفيزيائية والكيميائية التي تمت من خلال ذلك. عندها نقول إن ذلك من الممكن أن يكون صحيحا، إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئا، فكوننا نُسلّم بوجود حالات لا يكون فيها الشخص مُدركا لتفاصيل العمليات الذهنية التي يقوم بها، يعني أن شرط الإدراك غير ضروري في عملية التفكير، وإلا لما أمكن للشخص الذي لا يعرف ما يتم من عمليات عقلية في ذهنه التوصل إلى النتيجة المطلوبة، في حين أننا نجد أنه توصل إلى النتيجة الصحيحة، وبالتالي لابد من التسليم أن عملية وعي الإنسان بما يقوم به من عمليات لا تعتبر شرطا ضروريا في تحقق عملية التفكير، وبالتالي فإن ذكاء الشخص لا يعتمد في تحققه على إدراك ما يقوم به. هذا المنهج في الإثبات هو المنهج نفسه الذي سلكه كانط عندما حاول إثبات وجود معارف قبلية، فهو عن طريق دراسة عمليات الإدراك التي تتم في ذهن الإنسان، ومن خلال التوصل إلى بعض الحقائق التي لا يمكن إرجاعها إلى المعطيات الحسية قد أثبت وجود معارف قبلية غير مستندة إلى الجانب الحسي.

من خلال تبين عدم ضرورة توافر الإدراك لتحقق عملية التفكير، فإنه يصبح من الواضح عدم صحة اعتراض البعض على وصف الحاسوب بالذكاء، عندما يقوم بلعب الشطرنج؛ استنادا إلى أن الحاسوب لا يدرك ما هي هذه اللعبة، وما دور الأحجار التي تتكون منها لعبة الشطرنج؛ إذ يكون الجواب قد أصبح واضحا عندها، كون عملية الإدراك هذه غير ضرورية لتحقق عملية التفكير. بل ربما نذهب إلى أبعد من ذلك بالقول إن عدم الاتفاق على مفهوم الإدراك هو سبب

هذا الاعتراض، ففكرة أن الإدراك مقصورٌ على الإنسان ربما ترجع إلى عدم فهم ما هو المقصود بالإدراك، فلو أمكن الاستعاضة بمفهوم معرفة الحقائق بدلا من إدراك الحقائق لكان من الممكن الاتفاق على اشتراك الآلة مع الإنسان في هذه القدرة. فمثلا لو استعضنا عن جملة «الإنسان يدرك أنه مخلوق فان» بجملة «الإنسان يعرف أنه مخلوق فان»، لأمكن استخدام المعنى نفسه مع الآلة. فلو كان هناك حاسب آلي يحوي معلومات عن عملاء البنك وحساباتهم، فإننا يمكن أن نقول: «إن الحاسوب يعرف معلومات حسابات عملاء البنك». وللتدليل على ذلك نجد أنه في كل جملة تُستَخدم فيها كلمة الإدراك يمكن الاستعاضة عنها بكلمة المعرفة - دون أن يغير ذلك معنى الجملة. ومن ذلك يتضح أن كلمة الإدراك حملت أكثر مما تحتمل.

القيد الثاني الذي يريد البعض إضافته إلى تعريف الذكاء، الذي يعتقدون من خلال إضافته أنهم يحصرون الذكاء في الإنسان، هو ذاتية مصدر الذكاء عند الإنسان. فالإنسان حسب قولهم هو الذي يبدع هذا الذكاء، بينما يكون الذكاء المزعوم للآلة مستوردا من الإنسان، وبالتالي لا يصح إضافة الذكاء إلى الآلة.

يعبر هذا الاعتقاد عن شريحة كبيرة من الناس، تعتبر أن الذكاء نوع من الإبداع السحري الذي لا يمكن تفسيره، وبالتالي لا يكون لأي كائن سوى الإنسان قِبل به؛ لأنه من مختصات الإنسان وحده. فإبداعية بيتهوفن، وأينشتاين عند هؤلاء لا يمكن تفسيرها لأنها أصلا غير قابلة للتفسير؛ لأنها نابعة من قدرة خارقة لا يمكن التعرف على مصدرها. قد يكون جانب كبير من هذا الاعتقاد ناتجا عن مشكلة معرفية تتعلق بغموض الطريقة التي يبني بها الإنسان معتقداته. هذه المشكلة تتمثل إما في طبيعة بشرية وإما في بيئة ثقافية نما فيها الفكر الإنساني، تنزع إلى تبسيط الأمور عند عدم القدرة على معرفة مكنونها، وهذا لا يقتصر على البسطاء من الناس كما يبدو للبعض، بل من الممكن أن تؤثر هذه الطبيعة، أو الثقافة حتى في الفلاسفة والعلماء، فهم ليسوا إلا نتاجا لهذه البيئة، ولذلك لابد أن يتأثروا بها. فهذه الطبيعة أو الثقافة لا تشجع الإنسان على التفكير في مسائلَ عقلية معقدة، ولذلك يلجأ في سبيل تفسيره لهذه المسائل إلى افتراض عوامل غير محسوسة، تكون سببا في حدوث مثل هذه الظواهر. وهذه الحال شبيهة بما نعرفه عن عصور الخرافات، حين كان الناس ينزعون إلى إرجاع ما لا يستطيعون تفسيره من أحداث إلى كائنات خارقة القدرة خارج بيئتهم المحسوسة.

قد يكون منشأ الاعتقاد بتفرد الإنسان بالذكاء يعود إلى عامل نفسي وهو رغبة الإنسان في الاحتفاظ بدوره المركزي في هذا الكون، من خلال التأكيد على قدرات خاصة يتمتع بها، وخاصة في مجال التفكير والقدرة على الإبداع، ولذلك فإن الإنسان كما يقول: مارفن منسكي Marvin Minsky «يخشى من التعمق في مثل هذه الأسئلة؛ خوفا من كشف حقيقة الحياة العقلية التي قد تكشف إمكان مشاركة الأشياء الأخرى له فيها»[٢٣].

إذا عرفنا أن عملية التفكير التي تتم في مخ الإنسان تتمثل في عمليات تفاعل كيمائية معقدة تحدث من خلال التفاعل بين مئات الملايين من الخلايا العصبية Neurons، وأن كل من هذه الخلايا يصدر إشارات عصبية تتصل من خلالها بالخلايا الأخرى، وأن هذه العمليات يتبعها تفاعلات كيمائية مماثلة وصلنا إلى نتيجة مفادها أن عملية التفكير إن لم تكن تعتمد كلية على وجود هذه الخلايا وعملها فإن جزءا كبيرا من عملية التفكير يعتمد عليها، إذ يصبح من الواضح أن هناك جزءاً من هذه العملية يعود إلى عوامل فيزيائية وكيميائية، والدليل على ذلك واضح وصريح، فعند تعرض مخ الإنسان لإصابة أو تجلط فإن بعض هذه الخلايا يتعرض للتلف، ومعلوم أن هذه الخلايا لا يتم تعويضها، وفقدان هذه الخلايا -كما هو معلوم في الحقل الطبي- يؤثر بشكل واضح في الحالة البدنية والعقلية على حد سواء. مما سبق نصل إلى أن عملية التفكير بشكل أساسي تقوم على وجود الخلايا العصبية في المخ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الخلايا لا تتجدد، وأنها موجودة منذ ولادة الإنسان، عندها لا بد من التسليم بأن الإنسان ليس له دور في توافر الذكاء لديه أو تحديد مقداره.

قد يكون من الممكن القبول بقول الوجوديين أن الإنسان يصنع هويته حيث الوجود عندهم يسبق الماهية، إلا أنه لا يمكن التسليم بقدرة الإنسان على أن يختار وجود الذكاء لديه، إذ إن هناك أمورا مهما حاول الإنسان التغيير فيها فإنه لا يتمكن من ذلك.

وإذا وصلنا إلى حقيقة أن ليس للإنسان اختيار في تقرير امتلاكه للذكاء، فإنه يصبح من غير المقبول أن نفرض على الحاسوب أن يكون ذكاؤه المفترض نابعا منه. من ذلك نصل إلى أن الإنسان والحاسوب يشتركان في عنصر عدم اختيارهما لتوافر القدرة على التفكير لديهما، وعندها لا يصبح لقيد ذاتية مصدر ذكاء الآلة معنى لأنه - أساسا - غير متحقق في الإنسان.

أن نقول: إن الآلة تشترك مع الإنسان في سمات مشتركة للذكاء فإن ذلك لا يعني بالضرورة أن الآلة يمكن أن تصبح كالإنسان في سلوكه وأفعاله. فالإنسان والحصان يشتركان في صفة الحيوانية، ومع ذلك فإنه يظل لكل منهما خصوصيته. والأمر نفسه ينطبق على اشتراك الإنسان، والآلة في توافر الذكاء، وإن كان حمل الذكاء على الإنسان والآلة مختلفا في الدرجة، أو كما يقول: المناطقة حمل تشكيك وليس حمل مواطأة.

ولعل من الدروس التي يركز ستورم Storm على الاستفادة منها في واقعة تغلب الحاسوب على أبطال العالم في لعبة الشطرنج، هو أنه ليس من الضروري أن تستطيع الآلة أن تتغلب على الإنسان في كل النشاطات العقلية، لإثبات قدرتها على التفكير، فكما أن أبطال العالم في لعبة الشطرنج لا يتميزون في حقول أخرى مثل الرياضات أو الشعر بذكاء غير اعتيادي، فإن الآلة ليس من الضروري أن تتفوق في كل شيء، فكل حقل له مهاراته الخاصة به (٢٤).

من خلال المقارنة السابقة بين القدرات المتوافرة عند كل من الإنسان والحاسوب، نجد أن أفضل وسيلة للإجابة عن التساؤل المطروح هي من خلال جعل المعيار في الحكم على ذكاء الآلة في ما تستطيع فعله مما يعد ذكاءً عند الإنسان. وبهذا المقدار يمكن أن نقول: إن الآلة تشترك مع الإنسان في الذكاء، من دون استبعاد أن يكون من الممكن التوصل في المستقبل إلى مستوى أعلى من القدرة يمكن أن تصل بها الآلة إلى ذكاء الإنسان.

من خلال اعتماد معيار القدرة على القيام بعمليات معينة يمكن استبعاد اعتراضات من قبيل عدم ذاتية مصدر الذكاء في الآلة، لأن الثمرة الحقيقية لهذا التساؤل الفلسفي هي استكشاف ما إذا كان هناك عائق - من حيث المبدأ - في قيام الآلة بأغلب العمليات التي يؤديها الإنسان في حياته. فإذا استبعدنا مثل هذا العائق المبدئي، فإن ذلك يفتح المجال أمام استشراف ما يمكن أن تقوم به الآلة مع التأكيد على أن ذلك لا يعني أن الآلة حتما ستقوم بكل ما يقوم به الإنسان من عمليات، فقد يكون ذلك مستحيلا من الناحية العملية. لكن عدم وجود عائق من تصنيع حاسوب يحاكي الإنسان في تفكيره لا يعني أن العلماء قادرون على تصنيع ذلك الحاسب، لأن ميكانيكية عمل العقل ما زال يكتنفها الغموض من كل جانب، واستعمال اللغة وفهمها وتحويل الأصوات إلى معانٍ تعتبر من أمثلة النشاطات التي ما زال الإنسان حائرا في كيفية حدوثها، وقد لا يأتي اليوم الذي يمكننا أن نصنع آلة قادرة على استيعاب وتعلم اللغة بالطريقة نفسها التي عليها الإنسان. وإذا كان الإنسان لم يستطع حتى الآن فهم ميكانيكية عمل العقل فكيف له أن يصنع آلة يمكن أن تحاكيه؟

خاتمة:

ما نريد أن نصل إليه هو أن الخلاف حول توافر الذكاء في الآلة من عدمه يعتمد في جانب كبير منه على عدم وجود اتفاق لغوي لجهة تحديد معنى الذكاء، وعدم الاتفاق هذا يعود في جانب منه إلى خلاف حول المصطلح، وفي جانب آخر يعود إلى حساسية مفرطة من قبل الإنسان في قبول فكرة أن يشاركه غيره في عرشه المتوج عليه. حل مشكلة المصطلح يكمن في اللجوء إلى طرق أخرى لمقارنة ذكاء الآلة بذكاء الإنسان، وإحدى هذه الوسائل هي مقارنة الخصائص المتفق على أنها من لوازم الذكاء. أما حساسية الإنسان من فقدان تفرده في هذا الكون فهي مشكلة نفسية تزين لصاحبها خلاف ما عليه الواقع، والنظرة الموضوعية تقول إنه ليس هناك ما يمنع من الناحية المبدئية من قدرة الآلة على التفكير بالمعنى الذي قدمناه.

الهوامش

1 Philip E. Vernon, Intelligence Heredity and environment, San Francisco, 1997, P. 39.

2 ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص ٥١ و٥٢.

3 القرآن الكريم، سورة الزمر، آية ١٨.

4 القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٩١.

5 إسماعيل عبدالفتاح، الذكاء وتنميته لدى أطفالنا، ص ٢٢.

6 عطوف ياسين، اختبارات الذكاء والقدرات العقلية، ص ٢٢.

7 Sternberg, Robert, Intelligence Applied, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, London, 1986, P. 2.

8 Vernon, Philip E., Intelligence Heredity and Environment, P. 39.

9 عطوف ياسين، اختبارات الذكاء والقدرات العقلية.

10 ظهر الاختبار في عام ١٩٠٤ تنفيذا لأمر وزير الصحة الفرنسي لقياس مستوى الذكاء عند الأطفال.

11 Copeland, Jack, Artificial Intelligence : A Philosophical Introduction, Blackwell, Massachsetts 1993, P. 9.

12 Block, Ned, The Nature of Consciousness : Philosophical Debate, MIT Press, 1997, P. 27.

13 See "The Practical Requirements for Making a Conscious Robot", Philosophical Transactions of the Royal Society, Daniel Dennett, 1994, 133-46.

14 Dreyfus, H. L. , What Computer Still Can Not Do, Harper & Row, New York, p 29, 1972.

15 Krish, D. , "Foundation of AI : The Big Issues", Artificial Intelligence, 47:3-30, 1991.

16 Hagen, E., Sattler, J. M., & Thorndike, R. L., Stanford-Binet test, Chicago, p 58, 1985.

17 ابن منظور، لسان العرب.

18 Sports Illustrated, vol. 71, Oct. 30, 1989, P. 97.

19 Searle, J., "Minds, Brain, and Programs", The Behavioral and Brain Sciences, 3:417-424, 1980.

20 Maslow, A. H., The Psychology of Science, South Lend, Gateway Edition, p. 139, 1966.

21 Searle, J., " Is the Brain's Mind a Computer Program?", Scientific American, pp. 26,31, 1990.

22 see Dennett, D., "Quining Qualia", In Consciousness In Contemporary Society, Oxford Univ. Press, 1988.

23 Minsky, Marvin, Computer Culture, Associated Univ. Press, Cranbury, 1985, P. 55.

24 John Storm, "Is Artificial Intelligence a Degenerating Program?", Artificial Intelligence, 151-170.

المراجع

المراجع العربية

1 ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٨٨.

2 سماعيل عبدالفتاح، الذكاء وتنميته لدى أطفالنا، مكتبة الدار العربي للكتاب، القاهرة ١٩٩٥.

3 عطوف ياسين، اختبارات الذكاء والقدرات العقلية، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٩.

4 آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي... واقعه ومستقبله، ت. على صبري فرغلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٣.

5 روبرت سولسو، علم النفس المعرفي، ت. محمد نجيب الصبوة، مصطفى محمد كامل، محمد الحسانين الدق، شركة دار الفكر الحديث، الكويت ١٩٩٦.

المراجع الأجنبية

1 Altrock, Constantin Von, Fuzzy Logic & NeuroFuzzy Applications Explained, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey, 1995.

2 Arbib, Michael, The Handbook of Brain Theory and Neural Networks, 2nd Edition, Bradford Books; 2nd edition, 2002

3 Black, M., "Vagueness: An Exercise in Logical Analysis", Philosophy Of Science, 1937.

4 Block, Ned, The Nature of Consciousness : Philosophical Debate, MIT Press, 1997.

5 Brachman, Ronald, and Levesque, Hector, Knowledge Representation and Reasoning, Morgan Kaufmann, 2004

6 Bunke, Horst, Kandel, A., Neuro-Fuzzy Pattern Recognition, World Scientific Publishing Company, 1st edition, 2001

7 Churchland, M. Paul, Neurocomputaional Perspectives, MIT Press, 1989.

8 Cornish, E., The Cyberfuture, The World Future Society, Bethesda, MD, 1999

9 Copeland, Jack, Artificial Intelligence : A Philosophical Introduction, Blackwell, Massachsetts, 1995.

10 Daveney, T. F., "Choosing" in M. Brand (ed.), The Nature of Human Action, University of Pittsburgh, 1970, Reprinted from Mind LXX111 ,1994.

11 Davidson, D., Freedom to Act In essays on Freedom of Action, Ed. T. Honderich, Routledge & Kegan Paul, 1973.

12 Davis, L. H., Theory of Action, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979.

13 Dennett, D.," Quining Qualia", Consciousness in Contemporary Society, Oxford Univ. Press, 1988.

14 Dreyfus, H. L., What Computer Still Can Not Do, Harper & Row, New York, 1972.

15 [16]Eberhart, Rose, Simpson Pat, and Dobbins, Roy, Computational Intelligence PC Tools, AP PRO-

FESSIONAL, New York, 1996.
Eiser, Richard & Van Der Pligt, J., Attitudes and Decisions, Routledge, 1988. 16
Evans, J. L., "Choice" , Philosophical Quarterly, October 1955. 17
Forester, Tom, and Morrison, Perry.. Computer Ethics. Appeared inTechnology and the Future, edit- 18
ed by Teich, Albert H., 2000.
Fox, J., "Towards a reconciliation of Fuzzy Logic and standard Logic", Int. Jrnl. Man-mach Stud., 19
Vol. 15, 1998.
Galsgow, W. D. , "On choosing" , Analysis, June, 1957. 20
Haack, Susan, Deviant Logic, Fuzzy Logic, University of Chicago Press, 1996. 21
Hagan, Martin, Demuth, Howard, and Beale, Mark, Neural Networks Design, Martin Hagan, 2002. 22
Hagen, E., Sattler, J. M., & Thorndike, R. L., Stanford-Binet test, Chicago, 1985. 23
Hall, C., 1992, "Neural Net Technology : Ready for Prime Time?", IEEE Expert, vol. 7, No 6. 24
Harris, John, An Introduction to Fuzzy Logic, Kluwer Academic Publishers, 1, 2002. 25
Hebb, D., The Organization of Behavior, Wily, New York, pp. XI-XIX, 1949. 26
Kosko, Bart, Fuzzy Thinking, Hyperson, New York, 1993. 27
Krish, D., Foundation of AI : The Big Issues, Artificial Intelligence, New York, 1991. 28
Lehr, Michael A., "Neural Network Applications in Industry, Business and Science", Communica- 29
tion of the ACM, March 1994, Vol. 37, No. 3.
Levine, D., Introduction to Neural Network & Cognitive Modeling, Lawrence Associate, New Jers- 30
sy, 1990.
Mccorduck, Pamela, Machine Who Think: A Personal Inquirey into the History and Prospect of Arti- 31
ficial Intelligence, AK Peters, Ltd. 2nd edition, 2004.
McCulloch, W., and Pitts, W., "A Logical Calculus of the Ideas Immanent In Nervous Activity.", 32
Bulletin of Mathematical Biophysics, 1998, Vol. 5, No. 1.
Mamadani, E., "An Experiment In Linguistic Synthesis with a Fuzzy Logic Controller", Int. J. Man- 33
mach. Stud.,1975.
Maslow, A. H., The Psychology of Science, South Lend, Gateway Edition, 1966. 34
Minsky, Marvin, Computer Culture, Associated Univ. Press, Cranbury, 1985. 35
Mohsen, Attaran, "Fuzzy Logic", Journal of System Management, March/April, 1996. 36
Nowell-Smith P. H. , "Choosing, Deciding, Doing", Analysis, January 1958. 37
O'Shaughnessy, Brian, The Will : A Dual Aspect Theory, Cambridge University Press, London, 1980. 38
Pal, Nikhil, Pattern Recognition in Soft Computing Paradigm, World Scientific Publishing Compa- 39
ny, 2001.
Raz, Joseph (Ed), Practical Reasoning, Oxford University Press, 1978. 40
Russel, B., Introuduction to Mathematical Philosophy, New York, Simon and Schuster, 1917. 41

Russel, Stuart, and Norveg, Peter, Artificial Intelligence: A Modern Approach ,(2nd Edition), Prentice Hall, 2003. 42

Rutkowski, Leszek, Flexible Neuro-fuzzy Systems: Structures, Learning and Performance Evaluation, Kluwer Academic Pub, 2004. 43

Sandham, William, and Leggett, Miles, Geophysical Applications of Artificial Neural Networks and Fuzzy Logic, Kluwer Academic Publishers; Bk&CD-Rom edition, 2003. 44

Schwartz, T., " Look to Corporate for Decission-Making Material", Computerworld, vol. 22, Iss 42, 1988. 45

Searle, J., "Minds, Brain, and Programs", The Behavioral and Brain Sciences, 1980. 46

Sejnowski, T., and Rosenberg, R, "Nettalk : A Parallel Network That learns To Read Aloud", Tech. Rep. JHU/EECS 86/01, Johns Hopkin University, Baltimore, Maryland , 1986. 47

Smith, Kate (ed.), Neural Networks in Business, IRM Press, 2003 48

Sternberg, Robert J., Intelligence Applied, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, London, 1986. 49

Storm, John, "Is Artificial Intelligence a Degenerating Program?", Artificial Intelligence, 80 (1996). 50

تاريخية العلم:
النفي محرك للعلم - نموذج كارل بوبر

د. يوسف تيبس (*)

توطئة:

ليست غايتنا من الحديث عن تاريخ العلم هي البحث فيه كمجال معرفي، بل تبيان أن المعرفة العلمية تقوم في بنائها على النفي، إلى الحد الذي أصبح النفي مقوما أساسيا من مقومات بعض التنظيرات لتاريخ العلوم، خاصة تلك التي تؤمن بالقطائع والقفزات والثورات في تطور المعرفة العلمية. ومن ثم يبرهن تاريخ العلم، مثلما برهن منهج العلم، على أن العلم يعمل على نفي ذاته، وهو يسير نحو التجدد والتقدم، عن طريق تبديل صيغه؛ كأنه الثعبان الذي يخلع عن نفسه جلبابه كلما آن الأوان لذلك.

لذا فإننا لن نقتصر في هذا المجال على تصور كارل بوبر؛ لأن هذا الأخير ليس موضوع بحثنا بقدر ما يجسد ما نرمي إلى تبيانه، ونقصد بذلك حضور عاملية النفي في تطور المعرفة العلمية. إن ربطنا بين تاريخ العلم ومنطق العلم راجع إلى اعتقاد العديد من الإبيستمولوجيين بتطابق بنية النشاط العلمي وصيرورته العلمية، «ولذلك فإن على كل تصور يطمح إلى الكشف عن خصائص اشتغال العقلية العلمية في نشاطها الفعلي أن يسترشد بما تبينه الأبحاث المتأنية لتاريخ العلم»[1]. وهو نفسه ما يقره إ.لاكاتوش بقولته المشهورة: «فلسفة العلم بدون تاريخه خواء، وتاريخ العلم بدون فلسفته عماء»[2]؛ حيث يكافئ بين فلسفة العلم ومنطقه.

(*) أستاذ الفلسفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس - المغرب.

١ - من منطق العلم إلى تاريخ العلم

يتبنى كارل بوبر منطق الكشف العلمي، ويؤمن بالتقدم في المعرفة العلمية، وذلك ضدا على التصور الوضعي الذي يتبنى منطق التبرير، أي تبرير علمية المعرفة التجريبية عن طريق وضع معايير تضمن أوصافها مثل الموضوعية والدقة والصرامة والصدق؛ وهذه المعايير هي إما التحقق، أي المطابقة مع الواقع، وإما التحليل اللغوي لعبارات العلم، ومن ثم ناقضت الوضعية كل تصور تاريخي؛ لأن التاريخ ينتمي إلى مجال غير قابل للتحقق [٣]، فكانت الوضعية بذلك من أعداء الوعي التاريخي.

أما كارل بوبر فقد عمل على إبطال مزاعم الوضعية عن طريق نقد أسسها، وأهمها المنهج الاستقرائي ومعيار التحقق التجريبي ليتبنى في مقابل ذلك منهجا فرضيا استنباطيا ومعيار القابلية للإبطال؛ فنقل بذلك التصور الوضعي من السكون إلى الحركية والتطور. لكن إذا كان ما منع الوضعيين من تبني الوعي التاريخي في مجال المعرفة العلمية هو اهتمامهم بتبريرها، وإيمانهم بسكونها، فهل مناقضة بوبر لهذا التصور وإيمانه بفكرة التطور والتقدم في العلم معناهما تبنيه لرؤية تاريخية للعلم، وبالتالي وضعه لتصور لتاريخ العلوم؟ نجيب منذ البداية بالنفي، غير أن مثل هذا التصور يمكن أن يكون أحد لزومات فلسفته في العلم، وهو ما سنعتبره فرضيتنا في هذا الموضع.

يقول باشلار: «إن تاريخ العلم هو بالضرورة تحديد لتتالي قيم تقدم الفكر العلمي»، ومن ثم «فتاريخ العلوم يوصف دائما باعتباره تاريخا لتقدم المعرفة»؛ وهو ما يعني أن اهتمام التاريخ بالعلوم يعني بالأساس الاعتناء بمفاهيم التطور والتقدم كمفاهيم حركية، تدل على تغير وتحسن في صيرورة العلم؛ ومن ثم فإن الإيمان بفكرة التقدم هو إيمان بتاريخية المعرفة العلمية، أي الوعي بقيمة التاريخ في فلسفة العلم. وحيث إن منطق العلم هو الكشف والإبداع المتتالي، والسير نحو أفضل النظريات بناء على معيار الإبطال، فإن هذا الأخير يتحول إلى محرك لتاريخ العلوم حسب بوبر.

حاصل القول إن كارل بوبر لم يعن بشكل مباشر بتاريخ العلوم لكنه أرسى دعائمه وحدد منطقه، أي التطور والتقدم والموضوعية والسير نحو الصدق؛ ولا أدل على ذلك تطابق تصوره مع مؤرخين للعلم أمثال إمري لاكاتوش وتوماس كون، وجاستون باشلار. أما إذا تساءلنا لماذا لم يضع مثل هذا التصور، رغم أنه يلزم عن فلسفته، فيمكن أن نزعم أن اهتمامه القوي بتفنيد مزاعم الوضعية بشقيها من أجل استبدالها بتصور عقلاني نقدي يتطابق أكثر مع طبيعة العلم، بالإضافة إلى أن اهتمامه بوضع معايير للمعرفة العلمية، جعله فيلسوفا للعلم دون أن يكون مؤرخا له، ولعل هذا من بين الأسباب التي جعلت البعض يعتبره من الوضعيين دون النظر إلى اختلافاته الجوهرية معهم.

إن فكرتي الإبطال والتقدم هما عماد فلسفة العلم عند بوبر، لأنهما في نظره، تحددان العلاقة بين القدرات الوصفية والتفسيرية والتنبئية للنظرية وبين الواقع التجريبي؛ كما تبينان نوع العلاقة بين النظريات العلمية المتتالية وخاصة النظريات المتنافية. ذلك لأن الإبطال يدل على إقصاء الخطأ على أساس فشل النظريات في تجاوز الاختبارات الصارمة والقاسية، ويدل التقدم على الانتقال إلى نظرية أفضل من سابقتها؛ لأنها أكثر علمية[4]. وبذلك فمفهوم التقدم عند بوبر يقتضي أولا تجاوز المعرفة العلمية لأخطائها بناء على منهج المحاولة والخطأ، **وثانيا** السير نحو مبتغى مفقود هو الحقيقة، **وثالثا** اتصاف المعرفة العلمية بأوصاف العقلانية، وهي: الدقة والصرامة والصحة والصدق، التي يمكن اختصارها في صفة الموضوعية. وهي أوصاف تسير المعرفة العلمية نحو تحقيقها بشكل كامل دون أن تتمكن من ذلك بشكل مطلق.

إذن، لفهم تصور بوبر لتقدم المعرفة العلمية وجب توضيح محرك هذا التقدم وغايته، ونعني بذلك أولا الموضوعية، وثانيا الصدق أو الحقيقة العلمية، لنخلص في الأخير إلى سرد بعض التصورات التأريخية للعلم، التي تتلاءم وفلسفة العلم عند بوبر، أو لنقل منطق العلم كما يراه. وما يبرر ذلك هو وضع ج. باشلار [1972: 141 - 144] لشرطين للقيام بتاريخ للعلوم: **الأول** هو إصدار أحكام قيمة في ارتباط مع معنى ما للحقيقة يتم تجديده باستمرار، **والثاني** هو النظر إلى الماضي العلمي انطلاقا من حاضره. بمعنى أن الحديث عن تاريخ للعلم من دون جعل الحقيقة مبتغى يحيله إلى نشاط عبثي، كما أن تطور النظريات العلمية من دون تغير في أوصافها واتساع معارفها وقدراتها الوظيفية يجعل سردها من دون دلالة واقعية أو إنسانية؛ وهذا ما يفسر أن العلم المعاصر يضيء ويوضح العلم الماضي، لأنه أكثر قدرة على التفسير والوصف، لذا فهو يكشف أولا درجة تطور الحقيقة في كل فترة من فترات تاريخ العلوم، وثانيا كيفية وأسباب تغيرها.

1 - 1 - الموضوعية قوام العقلانية في المعرفة:

نظرا لصعوبة وضع تعريف موحد للعلم لجأ الفلاسفة والإبيستمولوجيون، بخاصة العقلانيون منهم، إلى اشتراط عدد من الخصائص التي يجب استيفاؤها في كل معرفة تدعي أنها علمية، وهذه الشروط هي الدقة والصرامة والتنظيم الذاتي والتحقق أو القابلية للإبطال، وهي كلها أوصاف تختزل في الموضوعية باعتبارها أهم ما يميز المعرفة العلمية عن غيرها من المعارف التي تشوبها الذاتية مثل العلوم الإنسانية أو الفلسفة. غير أن الموضوعية نفسها لا تتحقق إلا إذا انبنت المعرفة على المرتكزات الأربعة التالية:

أولا: صرامة المنهج الذي يتلخص في الاتساق المنطقي، وكذا في التناسب بين الجانب النظري والتجريبي في المعرفة، وهو أمر طالما أكد عليه ك.بوبر، سواء في تفضيله للمنهج الفرضي الاستنباطي الذي يشترط في كل الأنساق العلمية الاتساق

المنطقي، أو في معيار التحقق من صدق النظريات عن طريق مصادمتها مع الوقائع التجريبية التي تبطلها.

ثانيا: على النظرية العلمية أن تحوز الصدق بغض النظر عن وجهات النظر، وكذا عن الاعتقادات الشخصية؛ غير أن وجود اختلافات داخل علم طبيعي مثل الفيزياء، بصدد شرح أو تفسير ظاهرة مثل الضوء أو الطاقة، أمر يشكك في موضوعية وعمومية المعرفة العلمية، إلا أن هذا الاعتراض مردود حسب العقلانيين، لأن هذه الفرضيات لا تمس سوى الفرضيات أو النظريات التي لم تدخل بعد محراب العلمية، لأنها لا تزال في عداد التخمينات التي تحتاج إلى تأكيد صحتها، أما النواة الصلبة لهذا العلم فلا يطالها الشك.

ثالثا: تعتبر المعرفة العلمية تراكمية وتطورية، ومن ثم فإن حاضر العلم يتجاوز ماضيه.

أخيرا: تخضع هذه المعرفة لمبادئ المراقبة، مثل تلك التي وضعها الوضعيون (التحقق التجريبي) أو كارل بوبر (القابلية للإبطال).

إن هذه الشروط الأربعة نسقية، لأنها تبين مدى الارتباط بين خصائص العلم كنسق، وبين منطق صيرورته، بمعنى أن التاريخ هو الكفيل بالكشف الحقيقي عن منطق العلم وعن مصداقيته. ولعله لهذا السبب يرى لاري لوضان أن: «أولئك الذين يعظمون التحليل العقلاني للعلم يتنازعون مع أولئك الذين يتزعمون التحليل التاريخي المؤسس على السوسيولوجيا أو السيكولوجيا»[5]؛ ذلك لأن الذي يرتبط بالتحليل السانكروني للعلم لابد أن يكتشف فيه الصدق والموضوعية والصرامة والإطلاقية فقط، ومن ثم يبجله ويعظمه؛ أما من ينظر إليه كحلقة في سلسلة، أو كشكل ثقافي يتفاعل مع غيره من المنظومات الثقافية، فإنه سيؤمن بالطابع النسبي للمعرفة العلمية، ومن تم يعيد النظر باستمرار في كل ما يؤسس عقلانية العلم كالموضوعية. لذا يمكن أن نتساءل: ألا يمكن أن يكون العلم مجرد ثقافة من بين ثقافات أخرى؟ وبالتالي ألا يكون وراء هذا الهوس بالصرامة والموضوعية مسلمات وأوليات غير مبرهن عليها، أو معتقدات أو أيديولوجيات أو تخمينات عفوية وساذجة، أو محرمات؟ أليس المجتمع العلمي مكونا من أناس لهم كذلك غرائز وأهواء واعتقادات وأسس سلطوية واندفاعات كذلك؟ ثم ما هو نوع التاريخ الذي يتطابق بالفعل مع طبيعة التطور والتقدم العلمي، فيعبر بصدق عن حركيته؟ إن هذه الأسئلة تسعى إلى تأسيس تاريخ للعلم يربطه بأسسه النظرية والتطبيقية، وكذا بالبنيات التحتية التي تنتجه، وخاصة بالذوات التي تبدعه. وهو ما يعني أن تاريخ العلم يسعى إلى الكشف عن العلاقة بين العلم كمنظومة معرفية، والقهر الاجتماعي وذاتية العلماء، ثم بين العلم كحقائق مرحلية والعقليات التي تسود في حقب تاريخية معينة، بحيث تكون علامة أو نموذجا ومرجعا يتحكم في باقي المجالات المعرفية المتزامنة معه[6]

لقد ارتبط مفهوم «الإبيستمي» Epistemé في التراث الفلسفي بالحقائق المتعالية على الحقائق الإنسانية، باعتبار الأولى موضوعية ومطلقة، لا تتوقف على الاتفاق الإنساني أو التفاعل ما بين ذواتي، في حين أن الثانية نسبية وذاتية؛ ونظرا إلى أن المعرفة العلمية تحقق نوعا من الإجماع؛ فقد ارتبطت خصائص الإبيستمي بها، وإن كانت الحقائق العلمية تتغير هي كذلك نظرا إلى ارتباطها بالنشاط العلمي. لذلك اختصت الإبيستمولوجيا بإنشاء خطاباتها حول طبيعة الحقيقة العلمية عن طريق توضيح سبل إبداع النظريات العلمية، وتبيان مدى مطابقتها مع الواقع. إنها البحث في مصادر النظريات ، وفي وظائفها الوصفية والتفسيرية والتنبئية، وفي معايير الحكم على درجة علميتها، لأن اكتسابها لأوصاف العلمية هو الذي يسمح لها بالدخول إلى حظيرة المدينة العلمية التي كتب على بابها:«لا تدخلها إلا المعرفة الموضوعية»(٧).

هكذا يميز بوبر [١٩٧٩: ١٠٨ - ١٠٩] بين نوعين من المعرفة أو الأفكار: **النوع الأول** هو المعرفة بالمعنى الذاتي، ويتجلى في استعدادات العقل أو الوعي والشعور أو النزوع إلى السلوك أو رد الفعل. **والنوع الأخير** هو المعرفة بالمعنى الموضوعي، وتتضمن المشاكل والنظريات والحجج، أي الأفكار العلمية والفلسفية المصوغة باللغة الطبيعية، لذا فهي «معرفة بدون ذات عارفة»، لأنها مستقلة عن الاعتقادات والآراء الشخصية. فأما علامة النوع الأول فهي استعمال تعابير تتضمن أفعالا من قبيل:«أعرف أن...»، «أعتقد أن...»؛ مما قد يدل على استحالة خطأ المتكلم، وهو ما يتناقض مع إيمان بوبر بأن لا معرفة حقيقية ما لم تكن قابلة للخطأ باستمرار. وبذلك يمكن أن يكون التعريف المعجمي للمعرفة هو: «الحالة التي يكون فيها الفرد واعيا أو متلقيا للمعلومات». لذا فإن هذا النوع من المعرفة ينتمي، حسب بوبر، إلى «العالم الثاني»(٨). الذي يختص علم النفس بدراسته. أما **النوع الثالث** فيعتبر المعرفة علما أو فنا من حيث هو محتوى، أي محتوى موضوعي لفعل التفكير، كما يتصوره جوتليب فريجة، لذلك فهو من اختصاص الإبيستمولوجيا التي تدرس المحتوى المعرفي وبنياته المنطقية، من خلال الكشف عن المشاكل التي ترتبط بها. وليس المحتوى المعرفي سوى الفروض والنظريات التي تقترح لحل مشكل ما. وحيث إن هذه النظريات تمثل مجرد مقترحات للحل، فإنها بالضرورة لا تدعي الصدق القبلي، بل تدعي الخطأ القبلي؛ لأن هذه الصفة هي التي تسمح للإبيستمولوجيا أن تمارس دورها النقدي. لكل ذلك فإن هذا النوع من المعرفة ينتمي إلى «العالم الثالث».

وعلى رغم أن المعرفة بالمعنى الذاتي تمثل مرحلة سابقة على المعرفة الموضوعية، إذ لا تفصل بينهما سوى الكتابة، لأن هذه الأخيرة هي التي تسمح بإشاعة الأفكار وعرضها للنقد، فإنها لا تعين على فهم «العالم الثالث»؛ في حين أن هذا الأخير يمكنه أن يوضح صيرورة التفكير الذاتي للعلماء(٩).

هكذا يأخذ بوبر على أقطاب الإبيستمولوجيا التقليدية، سواء أرسطو أو ديكارت أو هوبز أو لوك أو باركلي أو هيوم أو كانط وحتى راسل، بحثهم في طبيعة العقل، هل هو قبلي أم بعدي؟ وكذا في أساس العلّية. مما جعلهم يسقطون في خطأ ربط العقول الذاتية العارفة بالموضوع المعروف، فبحثوا في اعتقادات الذوات عن أسسها وأصولها، وهي بحوث أنسب لعلم النفس منها للمنطق[10]. ولتأكيد ذلك يقارن بوبر بين موضوع المنطق المعرفي Epistemic Logic الذي يهتم بعبارات مثل «أ يعرف ب» أو «أ يعرف أن ب» أو «أ يعتقد في ب» أو «أ يعتقد أن ب». وهي عبارات لا علاقة لها بالمعرفة العلمية التي تهتم بالمضمون المعرفي فقط، لأن العالم لا يعرف ولا يعتقد بل يحاول أو يقترح فقط؛ لأنه قد يكون جاهلا بما أبدعه. ومن ثم فإن العبارات التي تمثل حالته، في نظر بوبر [١٩٧٩: ١٤٠ - ١٤١] هي:

- «ع يحاول فهم ب» (حيث ترمز ع إلى العالم، وب إلى القضية أو المضمون المعرفي أو الوقائع).
- «ع يحاول التفكير في بدائل لـ : ب».
- «ع يحاول التفكير في انتقادات لـ : ب».
- «ع يقترح اختبارا تجريبيا لـ : ب».
- «ع يحاول تنسيق ب».
- «ع يحاول اشتقاق ب من ج».
- «ع يحاول أن يبين أن ب لا تشتق من ج».
- «ع يقترح س كمشكل جديد ناتج عن ب».
- «ع يقترح حلا جديدا للمشكل س الناتج عن ب».
- «ع ينتقد حله الأخير للمشكل س».

وعلى رغم إمكان توسيع هذه القائمة فإنها تختلف تماما عن عبارات المنطق المعرفي الحديث، حتى إن كانت مثل «ع يعتقد خطأ في ب» أو «ع يشك في ب»، خاصة أنه من الممكن أن نشك دون أن ننتقد أو العكس.

غير أن مثل هذا المنطق، الذي ينتمي إلى الإبيستمولوجيا الذاتية، قد يجد سندا له في حساب الاحتمال. والذي يؤول كحساب للجهل أو للمعرفة الظنية، وبالتالي يهب قيمة احتمالية أكثر للعبارة «أعرف أن الثلج أبيض» من العبارة «إن الثلج أبيض». في حين يفضل بوبر [١٩٧٩: ١٤١] العبارة: «على ضوء جميع الأدلة المتاحة لي أعتقد أن الثلج أبيض» على العبارة «أعرف أن الثلج أبيض» أو أن «الثلج أبيض». وبالتالي فعلى رغم إدخاله للفعل الإنشائي «أعرف» أو «أعتقد» فإنه يتعامل معه كاعتقاد ذاتي مبني على أساس أدلة موضوعية[11].

ويزداد الطين بلة عندما نعلم أن الذاتية قد تتسلل إلى علوم حقة مثل الفيزياء، وخاصة ميكانيكا الكوانتوم. وتتجلى هذه الذاتية في علاقة الموضوع المدروس(أنتروبي النسق Entropy) [١٢] بالذات العارفة؛ إذ يتزايد الأنتروبي كلما نقصت معلوماتنا عنه، والعكس صحيح. مما يدل على تناسب عكسي بين الأنتروبي ومعلوماتنا. مما دفع أصحاب النزعة الذاتية إلى اعتبار درجة احتمالية النسق مسايرة للأنتروبي فيه، فساووا بين قصور حراري سلبي وبين المعلومة Information = Negentropy، وبالتالي بين الأنتروبي ونقص في المعلومات أو اللاعلم Nescience. وبذلك فسح هذا الربط بين القصور الحراري، كموضوع فيزيائي، وبين المعرفة الذاتية، الباب أمام تدخل الذاتية، وبالتالي الاحتمال الذاتي في العلوم الموضوعية. غير أن بوبر قد انتقد هذا التصور مبينا مغالطاته، لأن معرفة ظاهرة القصور الحراري تقوم على العوامل الموضوعية للنسق بكل جزئياته.

١ - ٢ - نظرية العوالم الثلاثة:

ولفصل المعرفة الموضوعية عن غيرها يقترح بوبر نظرية ميتافيزيقية مفادها وجود ثلاثة عوالم مختلفة من حيث المكونات، يقول في ذلك: «[١٩٧٩: ١٠٦] يمكننا أن نميز بين العوالم أو الأكوان الثلاثة الآتية: **أولا** عالم الموضوعات الفيزيائية أو الوقائع الفيزيائية؛ **ثانيا** عالم حالات الشعور أو الحالات العقلية، أو أحيانا الميولات السلوكية للفعل؛ **وثالثا**: عالم المحتويات الموضوعية للفكر، خاصة العلمية والشعرية والفنية». وعلى رغم تشابه «العالم الثالث»، حسب بوبر، مع نظرية المثل الأفلاطونية، والروح المطلق والموضوعي لهيجل[١٣]، فإنه يختلف عنهما في جوانب مهمة. في مقابل ذلك يماثل هذا «العالم الثالث» كثيرا عالم فريجة المكون من المحتويات الموضوعية للفكر. إنه عالم يتألف من المشاكل والحلول المتمثلة في التخمينات والنظريات والحجج والكتب؛ وبذلك فإنه عالم يتجاوز «العالم الثاني»، عالم الإبيستمولوجيا الذاتية المرتبطة بالحالات النفسية، وبأفعال: «أعتقد» أو «أعرف» التي اهتم بها «فلاسفة الاعتقاد»، حسب كارل بوبر.

ولتبيان مدى استقلالية «العالم الثالث» عن باقي العوالم يسوق بوبر [١٩٧٩: ١٠٧] الافتراضين الآتيين: **الأول** يفترض فيه أن كل الآلات والأدوات قد خربت، ومعها كل معارفنا الذاتية بهذه الآلات والأدوات، وبالتالي كيفية استعمالنا لها. لكن في المقابل نجت المكتبات وكذا قدراتنا على التعلم منها. فمن الواضح أنه بعد معاناة سيعود عالمنا إلى ما كان عليه.

والثاني نفترض فيه أن كل الآلات والأدوات قد خربت، ومعها معارفنا الذاتية بهذه الآلات والأدوات وكيفية استعمالنا لها، وكذا كل المكتبات. فمن البين أن قدرتنا على التعلم من الكتب لن تفيدنا في شيء؛ مما يعني أن إعادة بناء حضارتنا آنئذٍ سيأخذ ملايين السنين.

إن هذين الافتراضين يوضحان مدى استقلالية العالم الموضوعي، أي عالم المكتبات والكتب، وكذا آثاره على العالمين الثاني والثالث؛ فالكتاب يظل كتابا ولو لم يكتبه أو يقرأه أحد، إلى الحد الذي يمكن القول معه إن الحاسوب بإمكانه أن يعوض الإنسان (مثلا جدول اللوغاريتم). نتيجة ذلك يصبح هذا العالم بدون ذات عارفة[14]، لأنه يضع مشاكله التي قد يعجز الإنسان عن حلها، بل إن بعض خصائصه قد تظل مجهولة لدى الإنسان. والدليل على هذا، في نظر بوبر، أنه من النادر أن يفهم إنسان كتابا إذا قرأه، وإن فهمه فيمكن أن يسيء فهمه أو تأويله؛ لذا فإن شرط انتماء كتاب للعالم الثالث هو أن يكون مبدئيا قابلا للتفكيك أو الفهم والمعرفة ليس إلا. لأن مكونات هذا العالم هي النظريات والمشاكل ومواقف المشاكل والحجج التي هي من إنتاج الإنسان، وإن استعصت في كثير من جوانبها على فهمه.

ويشير ك.بوبر [١٩٧٩: ١١٧] إلى أن الجزء الأكبر من مكونات «العالم الثالث»، سواء الموجودة أو الممكنة هي منتجات ثانوية أو غير مقصودة Unintended or by Product، وقد تكون هذه المنتجات الثانوية أكثر أهمية من المنتجات المقصودة، مثل اللغة التي صدرت عن الكتب والحجج، فعلى رغم أنها كانت في بداية ظهورها من دون فائدة أو غرض فإنها اكتسبت هذه الأهمية، كما تكتسب المسالك الغابوية أهمية بالنسبة إلى الحيوان الذي يصنعها في البدء، من دون قصد، وبعد تكرار الاستعمال تتحول إلى ممر ذي فائدة. الشيء نفسه بالنسبة إلى حديقة قد غرست نباتاتها بعناية فائقة، إلا أن نموها قد يفسح في المجال أمام إمكان ظهور علاقات غير متوقعة بين مكونات الحديقة؛ وبالتالي تلوح في الأفق إمكانات وأهداف ومشاكل جديدة تدفع الإنسان إلى التفاعل معها عن طريق إيجاد حلول لها. معنى ذلك أن المنتجات الثانوية التي تكون نتيجة عفوية وغير مقصودة لأمر مرغوب في الأصل تشكل تلك المشاكل التي تنشأ عن صعوبة أو قصور أو تعقيد تكمن في نتائجه. لكن كيف يمكن أن نفسر هذا التناقض بين كون «العالم الثالث» مستقلا، وفي الوقت نفسه نتاجا للإبداع الإنساني؟

يحاول ك. بوبر أن يفسر ذلك من خلال متتالية الأعداد الطبيعية التي أبدعها الإنسان، لكنها خلقت مشاكلها الخاصة بها، من مثل التمييز بين الأعداد المفردة والزوجية، واللانهاية، والأعداد الأولية وغيرها من الأمور التي تستلزم الاكتشاف. غير أن استقلال «العالم الثالث» ليس كليا، لأن المشاكل التي يستحدثها تقود إلى إبداعات وإنشاءات جديدة تضيف عن طريقها، لهذا العالم، مواضيع جديدة تخلق بدورها وقائع غير مقصودة، ومشاكل غير متوقعة، وبالتالي إبطالات جديدة؛ وهو ما يدل على رجوع الأثر على ذواتنا، أي تأثير «العالم الثالث» في «العالم الثاني». إن انبثاق مشاكل جديدة يدفعنا إلى إبداعات جديدة، مما يدل على صورة منهجية للعلم أو المعرفة الموضوعية تبدأ بالمشاكل وتنتهي إليها.

١ - ٣ - منهج المعرفة الموضوعية :

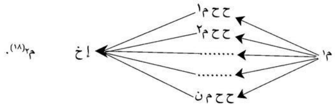
يلخص ك.بوبر [١٩٧٩ : ١١٩] صيرورة تطور المعرفة عموما والعلم خصوصا في الخطاطة التالية:

م١ ← ح ح ← إ خ ← م٢

وتعني أننا نبدأ بمشكل أيا كان (م١)، ونحاول حله (ح ح)، بحيث يكون هذا الحل خاطئا إما جزئيا وإما كليا، لذا نلجأ إلى إقصاء الخطأ منه (إخ)، وذلك عن طريق النقاش النقدي أو الاختبارات التجريبية، مما يؤدي إلى ظهور مشكل جديد انطلاقا من نشاطنا الإبداعي. غير أن هذه المشاكل المستحدثة لا تكون بالضرورة مقصودة، لأنها قد تنشأ انطلاقا من مجال علاقات جديدة وبشكل مستقل. إن المعرفة الإنسانية تسير حسب منهجية المحاولة والخطأ، التي تتكرر باستمرار في حلقات خطية، يحركها فعل تجاوز الخطأ عن طريق إقصائه، بناء على فعل النقد الذي يتغيا اكتشاف الخطأ من أجل إقصائه، «فصيرورة التعلم - ليست صيرورة تكرارية أو تراكمية، بل صيرورة إقصاء الخطأ. إنها انتخابية داروين وليس تعليمية لامارك»[١٥].

وبذلك فإن هذه الخطاطة ترتبط أيما ارتباط، في نظر بوبر، بمسألة تقدم المعرفة، بل هي علامة عليه. لذا سنحاول إظهار وعي بوبر بالطابع التاريخي، أي الصيرورة الزمنية والمنطقية عبر التطور والتقدم، عن طريق تحليل منهج المعرفة عنده، وكذا تشابه تصوره مع نظرية داروين في التطور والارتقاء. يقول بوبر [١٩٧٩ : ١٤٢] «إن الإبيستمولوجيا تغدو، من وجهة نظر موضوعية، نظرية في تقدم المعرفة. إنها تصبح نظرية في حل المشاكل[١٦]، أو بعبارة أخرى، نظرية في إنشاء نقاشات نقدية، وتقويمات، واختبارات نقدية للتخمينات النظرية المتنافسة»[١٧].

إن الحديث عن التقويم أو التفضيل يتم عندما توجد نظريتان أو أكثر، تمثلان حلولا مقترحة للمشكل نفسه، وهو ما يعني أن الخطاطة السالفة الذكر ليست دائما أحادية المسار، إذ يمكن أن تصير صيغتها كالآتي:



غير أنه قد يصعب التفضيل بين الحلول المتنافسة، بل قد تتفرع المشكلة الواحدة إلى عدة سبل تنتهي كل واحدة منها إلى مشاكلها الخاصة، كما هي الحال في الفيزياء المعاصرة، لذا يقترح ك.بوبر [١٩٧٩ : ٢٨٧] الصياغة التالية كتعبير عن ذلك:

م١ ← ح ح م أ ← إ خ أ ← م٢أ.
م١ ← ح ح م ب ← إ خ ب ← م٢ب .
م١ ← ح ح م ن ← إ خ ن ← م٢ن.

ونظرا لإمكان تسرب المغالطات إلى مثل هذه الخطاطة؛ فإن الذي يضمن فضحها وتعريتها هو المناقشة النقدية، لأن بعض المشاكل قد تكون مقنعة أو مغلوطة فتؤدي إلى هدر طاقات العلماء ووقتهم. وبذلك يكون فعل إقصاء الخطأ ليس سوى خطوة من بين خطوات المناقشة النقدية، التي هي كذلك رد المغالطات ومقارنة الحلول المقترحة عن طريق تقليبها من عدة جوانب أهمها الاتساق المنطقي. غير أن الاختيار بين الحلول يعتمد معيار نجاعة النظرية في حل المشكل الموضوع؛ فما يشترط في المحاولة الجيدة، حسب بوبر [١٩٧٩ : ٢٨٨] هو أن تمثل تقدما باعتماد النقاش النقدي، وبذلك «تكون النظرية تقدمية، إذا أبان النقاش النقدي أنها قد أحدثت بالفعل اختلافا في المشكل الذي تسعى إلى حله، أي أن تكون المشاكل الجديدة مختلفة عن القديمة».

إن هذا الأمر يبين كيف تظهر المشاكل وكيف يتم حلها، وبالتالي كيف تتقدم المعرفة العلمية. فجميع مكونات «العالم الثالث» والثاني من عواطف واعتقادات تخضع لمنهج المحاولة والخطأ. وهو تعميم يستلزم توحيد المناهج العلمية، مما يقضي على الثنائيات المذهبية، مثل التجريبية والعقلانية، والمادية والمثالية. ونظرا إلى أن أساس التمييز بين الجهويات العلمية هو مناهجها وخصوصية موضوعاتها، فإن ذلك قد يؤدي إلى محو الفوارق بين التخصصات الدقيقة(١٩). كما أن تبني منهج المحاولة والخطأ هو تقدير لقيمة النظريات الفلسفية وللأساطير الدينية وللخرافات في التقدم العلمي الحديث، باعتبارها إحدى حلقات سلسلة تطور العلم(٢٠). غير أن هذا التصور لمفهوم التقدم يدفعنا إلى التساؤل عن وجهته، وإن كنا نعلم أن منه ما هو مقصود ومنه ما ليس كذلك.

يفترض المنطق الثنائي القيمة أن يؤدي إقصاء الخطأ إلى الصواب أو الصدق. غير أن هذا الأخير ليس مهما، في نظر بوبر، لأنه مجرد عامل تنظيمي في البحث المعرفي، يعمل على قيادة المعرفة في اتجاه ما، ومن ثم فالخطأ أهم منه؛ لأنه محرك لتقدم المعرفة، ونابذ لليقين الذي يعتبر من مخلفات مرحلة الجهل.

ولننتقل الآن إلى تبيان تشابه منهج المحاولة والخطأ عند بوبر بنظرية التطور لداروين(٢١). فإذا كان منهج المحاولة وإقصاء الخطأ هو منهجا ومنطقا للوصول إلى تقدم المعرفة الموضوعية، بل إنه يصف، حسب بوبر [١٩٧٩ : ١٤٥] تقدم «العالم الثالث»، فبإمكاننا تأويله كوصف لتطور بيولوجي؛ لأن كل الحيوانات والنباتات تقوم بحل مشاكل تعترضها عن طريق تنافس حلول مقترحة، وبناء على أنجعها في الحل، وبالتالي في إقصاء الخطأ (٢٢).

تتلخص النظرية الدارونية في أن كل أنواع الكائنات الحية لها أصل واحد، هو الكائنات الحية البدائية، بحيث تكون بينها علاقة وراثة، وقد تطورت الأولى عن الثانية بناء على فعل الانتخاب، الذي يكون إما اصطناعيا وإما طبيعيا. ومفاد الانتخاب هو أن الكائنات الأصلح والأكثر تكيفا هي التي تستمر في الحياة، فتنتصر في الصراع من أجل البقاء. وبذلك فإن الانتخاب الطبيعي هو الذي يحسن باستمرار عمل وظائف الكائنات العضوية من أجل تكيف أحسن. غير أن الأهم في نظرية دارون أمران: **الأول** هو السلسلة التطورية التي تبدأ بأصل واحد للكائنات الحية، وعنه تتفرع باقي الكائنات الأخرى لتصل في الأخير إلى أرقى مراحلها، وهي ظهور الإنسان. **والثاني** هو صراع الأنواع من أجل البقاء، بحيث لا تبقى إلا الأنواع التي أبانت عن قدرتها على التكيف أكثر من غيرها (٢٣). وهو ما يماثل إلى حد كبير نظرية ك.بوبر في تطور المعرفة وتقدم العلم، فالمعرفة قد بدأت بفروض بدائية وأولية كانت عبارة عن مشكلة تتطلب حلا، فاقترحت لأجل ذلك حلا أو حلولا أثبت أحدها جدارته وتفوقه على منافسيه لأنه الأنجع. ونظرا لتضمنه إمكان الخطأ فقد ظهرت مشكلة جديدة. مما يعني أن العلم يتكون من تلك النظريات التي أثبتت ملاءمتها وتكيفها مع المشاكل، وبالتالي صمدت أمام النقد (الصراع من أجل البقاء). وصمودها وبقاؤها يوازيها استبعاد نظريات أخرى أقل قيمة أو خاطئة (انقراض الأفكار). غير أن هناك فارقا أساسيا بين النظريتين: فإذا كان دارون يعتبر أن الشجرة التطورية البيولوجية(٢٤) قد صدرت عن أصل واحد هو الكائن الحي الأحادي الخلية، فاتخذت أشكالا متراتبة هرميا وتفاضليا، فانبنت بذلك على مبدأ صدور الكثرة عن الوحدة؛ فإن شجرة المعرفة تسير من الكثرة إلى الوحدة عن طريق فعل التكامل المتزايد بين مكوناتها المختلفة، ومن ثم فإن شجرة التطور تبدأ من الجذع إلى الفروع، في حين أن شجرة المعرفة مقلوبة؛ لأنها تبدأ من الفروع، أي من تعدد التوقعات الفطرية والأساطير والخرافات والنظريات الميتافيزيقية؛ لتتطور إلى أن تصل لنظريات عامة ومتكاملة، تحاول تفسير عدة ظواهر في الوقت نفسه، كما هي الحال بالنسبة إلى النظرية النسبية في الفيزياء؛ وهو ما يمثل جذع الشجرة. أي سير المعرفة العلمية نحو أصلها وليس الابتعاد عنه (٢٥). وهكذا حاول ك.بوبر [١٩٧٢: ٢٤٢ - ٢٤٤] تلخيص أوجه التشابه بين منهج المحاولة والخطأ، وبين النظرية التطورية في اثنتي عشرة نقطة كالآتي (٢٦):

١ - كل الأجهزة العضوية تنخرط باستمرار، منذ الكائن العضوي البدائي الأول إلى الأجهزة العضوية الحالية، في حل المشاكل.

٢ - تبنى المشاكل بشكل فرضي، ومن ثم فهي موضوعية نحتاج إلى معرفة بمثيلاتها.

٣ - يعتمد أسلوب حل المشاكل على منهج المحاولة والخطأ، لأن ردود الأفعال والأشكال والأعضاء وأنماط السلوك والفرضيات الجديدة هي مجرد محاولات تتم مراقبتها عن طريق هذا المنهج.

٤ - قد يعمد منهج المحاولة والخطأ إلى الإقصاء الكلي للأشكال الفاشلة، كما هي الحال بالنسبة إلى الانقراض في الانتخاب الطبيعي؛ أو إلى تطوير أدوات المراقبة التي تغير أو تبتر الأعضاء أو أشكال السلوك أو الفرضيات [٢٧].

٥ - يدخل العضو المفرد في الجسم كما لو كان عنصر مراقبة قد نما أثناء تطور النوع، وذلك لأن التطور النسلي يتكرر جزئيا في أثناء نموه التكويني.

٦ - يمثل الكائن الحي المفرد مقدمة سلسلة تطورية(النوع) للكائن العضوي الذي تنتمي إليه، ومن ثم يمثل محاولة للحل، إذ يستكشف بيئات جديدة ثم يختارها ليغيرها في ارتباط بانتمائه إلى النوع؛ كما أن سلوكات العضو المفرد ترتبط بالجهاز العضوي. فالعضو المفرد وأفعاله هما معا محاولات يمكن أن تقصى عن طريق منهج المحاولة والخطأ.

٧ - إذا رمزنا إلى المشكل بـ «م» ولمحاولة الحل بـ «ح ح»، ولإقصاء الخطأ بـ «إخ»، فبإمكاننا أن نصف صيرورة التطور الأساسية للوقائع كالآتي:« م - - - ح ح - - - إخ - - - م». ونظرا إلى أن هذه الخطاطة ليست دائرية، فيمكن إعادة كتابتها كالآتي: «م١ - ح ح - إخ - م٢».

٨ - قد تتعدد محاولات الحل مما يدفعنا إلى إكثار مسارات الخطاطة.

٩ - تسمح هذه الخطاطة بمقارنتها بالنزعة الداروينية الجديدة، خاصة فيما يتعلق بفكرة الصراع من أجل البقاء، إذ رغم تعدد المحاولات لا يوجد سوى طريق واحد إلى إقصاء الخطأ (انقراض الكائن).

١٠ - لا تصارع كل المشاكل من أجل البقاء، لأن هناك مشاكل خاصة أو فرعية. أما المشاكل القديمة فيمكن أن تصبح مشاكل تصارع من أجل البقاء؛ لأنها قابلة لإعادة الإنتاج، فيؤدي حلها إلى مشكلة جديدة [٢٨].

١١ - إن هذه النظرية تميز بين م١ وم٢ ، وتبين أن المشاكل أو المواقف المشكلة التي يحاول الجهاز العضوي التعامل معها هي دائما جديدة، تظهر من تلقاء ذاتها باعتبارها نتيجة للتطور. وبالتالي تمثل تصورا عقلانيا لما اصطلح عليه بـ «التطور الخلاق».

١٢ - إن هذه الخطاطة تسمح لسلسلة تطور إقصاء الخطأ بمراقبين يعملون على إقصاء الأخطاء من دون قتل العضو؛ وبذلك تموت فرضياتنا بدلنا نحن.

حاصل القول إن هناك تماثلا بين بعض خصائص نظرية دارون ونظرية تطور المعرفة عند ك. بوبر، بحيث تقوم **الأولى** على التغير والتنوع والصراع من أجل البقاء، وكذا الانتخاب الطبيعي. وتنبني **الثانية** على منهج المحاولة وإقصاء الخطأ، عن طريق خضوع الفروض والنظريات لروائز تجريبية قاسية، ويتم انتخاب أفضلها وأكثرها قدرة على حل المشكلة، عن طريق معياري المحتوى المعرفي والاقتراب من الصدق، وهو ما يعني صراعها من أجل البقاء.

إن منهج المحاولة والخطأ عند بوبر يبدأ بالمشكلة المهمة، وتعقبها محاولة الحل، مما يبعد العالم عن أي نزعة نفعية وعن الأفكار المسبقة. ويعني البدء بالمشكلة تحديد الأسباب التي جعلتها مشكلة، وهذا ما يصطلح عليه بالموقف المشكلة؛ أما الفائدة من ذلك فهي أن يتعلم العالم كيفية صياغة المشكلة وفهمها قبل الإقدام على حلها، لأن ذلك يحدد درجة نجاحه في حلها.

وهكذا تجعل النظرية التطورية للمعرفة من الخطأ أساسا للتقدم؛ لأنه قوام حركة تاريخ العلم والمعرفة، وذلك عن طريق المحاولات (التخمينات) وإقصاء الخطأ (الإبطالات). وهو بذلك تصور يعارض اتجاهات فلسفية مثل العقلانية الكلاسيكية، التي تؤمن بالمصدر القبلي للمعرفة، فالعقل في نظرها بنية ثابتة ومغلقة، مكونة من مبادئ قبلية، مثل الهوية وعدم التناقض والثالث المرفوع والعلية؛ لذا فإن منتجات العقل صادقة ويقينية(٢٩). في حين أن بوبر يؤمن بالخطأ كأساس للصدق أو الحقيقة، التي تظل مجرد مبتغى مفقود نقترب منه دون أن نقبض عليه. فما يهم في نظر بوبر ليس التساؤل عن مصدر المعرفة بل الأهم هو المعرفة ذاتها، من حيث هي مضمون يسمح بالنقد واكتشاف الخطأ فيها. يقول بوبر [١٩٩٢: ١٣٨]: «ما أقصده بالنظرية الموضوعية هو النظرية القابلة للنقاش، التي يمكن إخضاعها للنقد العقلاني، ومن الأفضل أن تكون نظرية قابلة للاختبار». لذا يعتبر بوبر من أنصار العقلانية النقدية؛ فهي عقلانية لأنها تؤمن بموضوعية المعرفة، وترفض كل سلطة معرفية على الإنسان، لأن هذا الأخير حر في بحثه عن الحقيقة، وإن كانت غير جلية، ومستقل في اكتساب المعرفة، وإن كانت غير يقينية. وهي نقدية لأنها تؤمن بانفتاح العقل وبتطور المعرفة، وتضمنها للخطأ بشكل دائم، هذا الخطأ الذي يعمل النقد على كشفه والإبطال على إقصائه، لأن المعرفة، في نظر بوبر [١٩٦٣: ٢٥] لا تتمتع بأي أسس أو مصادر غير قابلة للخطأ، سواء في العقل أو في الحواس. إن منطق التقدم العلمي يفرض المراجعة الدائمة للتصورات والمناهج العلمية السالفة، ومن تم فأساسه هو النفي، أي رفض الآراء العامية والتجربة الأولية والأفكار المسبقة والاعتيادية. وذلك بناء على النقد والمناقشة الجدلية التي تكشف عن مغالطات وأخطاء مثل هذه المعارف من أجل تجاوزها. فتغتني بذلك المعرفة عن طريق التعديل، إلى الحد الذي تصبح معه الموضوعات العلمية هي مجموع الانتقادات التي وجهت إلى صورتها الحسية السالفة. مما يدل على تطابق منطق العلم، وحركيته التاريخية؛ وهو ما يبين مدى محايثة التاريخ للعلم نظرا لأن هذا الأخير محاولات متكررة ومتوالية للكشف عن الحقيقة، وفي الوقت نفسه «تاريخ أخطاء العلم».

أما العقلانية الكلاسيكية فقد تحولت إلى مذهب تسلطي لاعتقادها في اليقين والحقيقة، وهي التي ظهرت لمناهضة التسلط بجميع أشكاله؛ أليس «جوهر الفلسفة هو في البحث عن الحقيقة، لا في امتلاكها»(٣٠).

محصول القول إن نظرية المعرفة عند ك.بوبر تجعل أهم سؤال منوط بالإبيستمولوجيا هو: كيف نكتشف أخطاءنا لنستبعدها؟ فكان جوابه: يتم ذلك بالنقد، وهو ما يؤول الموضوعية إلى القاعدة المنهجية الآتية: «إن العبارات التي توضع في العلم هي - فقط لا غير - العبارات القابلة للاختبار ما بين ذواتي»(٣١). لكن إذا كان بوبر يركز اهتمامه على الخطأ أكثر من الصدق والحقيقة، فعن أي شيء تبحث النظريات العلمية؟ وبالتالي ما أهميتها؟

١ - ٤ - تطور المعرفة الموضوعية والاقتراب من الصدق:

إن غاية العلم هي البحث الدائم عن الصدق الذي يتناسب مع إعطاء تفسير مرض وكاف للعالم، والذي يتم عن طريق اقتراح نظريات صادقة (٣٢). غير أن الصدق والحقيقة ليسا هما الغاية الوحيدة للبحث العلمي؛ فنظرا لأن هذا الأخير عقلاني فإنه يضع لنفسه غاية هي تفسير ما يحتاج إلى التفسير(٣٣). وتنبني العلاقة بين التفسير والصدق على أساس قاعدة مفادها أن الشيء المُفَسَّر تزيد أو تنقص معرفتنا بصدقه. في حين أن التفسير، الذي هو موضوع البحث العلمي، يُكتشَف؛ بمعنى أن التفسير العلمي كلما كان اكتشافا، كان تفسيرا للمعلوم بالمجهول. غير أن كل تفسير لا يمكن أن يكون تاما أو نهائيا بمقتضى الطبيعة التطورية والتقدمية للمعرفة؛ مما يجعلنا أمام درجات للتفسير وأخرى للصدق.

ويشترط في التفسير الكاف، حسب بوبر [١٩٧٩: ١٩٢] استيفاء مجموعة من الشروط: **أولها** أن يستلزم التفسير منطقيا الأمور المفسرة؛ **وثانيا** أن يكون تفسيرا صادقا أو على الأقل معروفا بأنه صادق وليس كاذبا؛ فإذا لم يكن معروف الصدق وجب إخضاعه لروائز صارمة من أجل اختباره. ولعل هذا الشرط الأخير هو ما يربط الصدق أو التفسير بالمحتوى المنطقي أو الإخباري لعبرات النظرية؛ بمعنى أن المعرفة العلمية هي مجموعة من العبارات الإخبارية التي تُقَوَّم بقيمتي الصدق والكذب. لكن الصدق ليس أساس الحكم على صحة هذه القضايا، وإلا سقطنا في معيار التحقق الوضعي، بل الكذب هو أساس منطق العلم، لأن ما يبحث عنه العلم هو الإبطالات، أي إقصاءات الأخطاء من أجل الاقتراب أكثر من الصدق أو الحقيقة.

يرى بوبر [١٩٧٩: ٤٤] أن الغاية الأسمى لكل بحث فلسفي أو علمي هي معرفة الحقيقة أو الصدق، عن طريق اقتراح نظريات صادقة، أو على الأقل، تقترب من الصدق أكثر من سابقاتها. غير أن البحث عن الصدق يفترض إما معرفة قبلية به، وإما على الأقل، معرفة بمعاييره. وإذا كانت معرفتنا بالصدق التام غير ممكنة لأن ذلك يؤدي إلى اليقين؛ وهذا الأخير ليس مبتغى للعلم، في نظر بوبر، بل إنه من أهم ما ينتقده بوبر في الاتجاهات الفلسفية السابقة عليه. لذا يشترط بوبر الوضوح والبساطة في كل بحث عن الصدق، أما المعيار الذي يأخذ به فهو معيار التقابل Correspondance لألفريد تارسكي:

لقد وضع تارسكي تعريفا للصدق خاصا بلغة صورية معينة، ثم أتبعها بوضع مناهج لتعريفه بالنسبة إلى لغات صورية أخرى، دون اللغات الطبيعية التي من سماتها الالتباس والغموض والعموم. وتقوم نظرية تارسكي في الصدق على فكرتين: **الأولى** هي التقابل أو التطابق بين القضايا والوقائع، إذ إن كل نظرية هي متوالية من القضايا أو العبارات التي يمكن التأكد من مدى تطابقها مع الوقائع؛ **والثانية** هي التمييز بين نوعين من العلاقات أثناء عملية التقويم الصدقي، أولاها علاقة العبارات العلمية، أي اللغة الشيئية بالوقائع، والأخيرة هي علاقة اللغة بذاتها، أي لغة اللغة واللغة الشيئية، أي التمييز بين القضية والحكم عليها بالصدق أو الكذب. ولنضرب لذلك مثالا كالآتي: «(الشمس أكبر من الأرض) صادقة إذا وفقط إذا كانت الشمس أكبر من الأرض».

وهو ما يمكن أن نرمز له كالآتي:

هب أن «سا» رمز لاسم أو وصف لعبارة من اللغة «ل».

و «سـ» ترجمة لـ «سا» بحيث تمثل لغة اللغة، فإننا نحصل على الصيغة:

تكون العبارة «سا» في اللغة «ل» في تقابل مع الوقائع إذا سـ (٣٤)، وبذلك تكون «العبارة صادقة إذا كانت تقابل أو تتطابق مع الوقائع»، أو لنقل: «تكون العبارة ب من اللغة الشيئية عبارة تقابل الوقائع إذا ب». وهو ما يسمح لنا بأن نستبدل «صادق في ل» بـ «تقابل الوقائع»، بحيث تكون «صادق في» محمولا من مستوى لغة اللغة نحو:

« (الثلج أبيض) صادقة إذا وفقط إذا كان الثلج أبيض».

بحيث يمثل التعبير الموجود على يمين التشارط لغة اللغة، والتعبير الموجود على يساره اللغة الشيئية. لأن العبارة بين هلالين ليست إحالية بل مذكورة، ولفظ «صادق» حكم على القضية.

«(سا) صادقة إذا وفقط إذا سـ».

أما العبارات مثل: «من الصادق أن الثلج أبيض» فلا تتضمن محمولا من مستوى لغة اللغة.

محصول القول إن الصدق والكذب هما خاصيتان تقابلان فئتين من العبارات التي تمثل نظريات أو قضايا للغة ما، هي مثلا ل١، تمثل اللغة الشيئية في مقابل اللغة الواصفة. وما دام هناك تقابل بالتساوي بين العبارات الصادقة والكاذبة في اللغات التي تتضمن عامل النفي، فإن القضايا العلمية إما تكون صادقة وإما كاذبة (٣٥). ونظرا لأن نظرية الصدق تعتمد التقابل فإن العبارات الكاذبة تكون كذلك لأنها لا تقابل أي واقعة وليس لأنها تقابل اللاواقعة (٣٦).

يؤكد بوبر [١٩٧٩: ٤٦] أن تعريف الصدق بناء على مفهوم التقابل، والتمييز بين اللغة الشيئية ولغة اللغة يمنحنا مفهوما مطلقا وموضوعيا للصدق. غير أن صفة الإطلاقية لا تعني أنه يحدث فينا اليقين التام، كما أن الموضوعية لا تدل على إمكان التأكيد دائما على صدق العبارة أو كذبها. بالإضافة إلى أن نظرية تارسكي لا تتعلق فقط بالعبارات بل بصحة

الاستدلالات كذلك، إذ يلزم صدق النتيجة عن صدق المقدمات، وهو ما اصطلح عليه بوبر [١٩٩٢: ١٤٣] بقانون تعدية الصدق The Law of Transmission of Truth؛ أما كذب النتيجة فيلزم عنه على الأقل كذب إحدى المقدمات، وهو ما اصطلح عليه بوبر بإعادة تعدية الكذب L.of Retransmission of Falsity، وهما قانونان مهمان بالنسبة إلى نظرية الاستنباط(الاستدلال). وعليه يكون الاستدلال الاستنباطي صحيحا إذا نقل صدق المقدمات إلى النتيجة، أي إذا لم توجد أي حالة مناقضة. ويورد بوبر مثالا توضيحيا كالآتي:

كل إنسان فان

سقراط فان

سقراط إنسان.

لكن لو فرضنا أن «سقراط» هو اسم لكلب، فإن النتيجة «سقراط إنسان» ستكون كاذبة، وبالتالي يكون الاستدلال فاسدا. وبذلك فإن ما يصدق على العبارات والقضايا يصدق على الاستدلالات الاستنباطية، إذ تكون هي كذلك موضوعية ومطلقة. غير أن موضوعية الاستدلال لا تعني الصحة المنطقية، لأنه لا يوجد صدق دائم، كما لا يوجد معيار عام له [٣٧]. إن هذا الأخير هو مجرد مبتغى أو هدف لا نبلغه، لذا نكتفي بالبحث عن الصدق دون امتلاكه [٣٨]. إننا نقترب منه بتوالي النظريات التي تقدم تفسيرات حول العالم. وبذلك فإن نظرية ما قد تكون أقرب إلى الصدق من غيرها، وقربها يعني مماثلتها للصدق [٣٩]. وهذا المفهوم يستلزم تحليل المحتوى المنطقي للعبارات العلمية، أي فئة العبارات التي تلزم منطقيا عن عبارة ما فتمثل فئة لزوماتها، ثم إضافتها إلى مفهوم تارسكي للصدق.

لقد سبق الذكر أن العبارات العلمية تكون إما تحصيلية وإما إخبارية، فأما التحصيلية فيكون محتواها، أي فئة لزوماتها، مساويا لصفر؛ وأما محتواها الإخباري فيتراوح ما بين الصفر والواحد، وهي الصادقة تماما أو الكاذبة تماما. وحيث إن كل محتوى يتضمن محتويات فرعية تتكون **أولا** من فئة كل لزوماتها الصادقة فقط، يصطلح عليه بـ «محتوى الصدق»، والذي يكون مساويا للصفر في حالة العبارات التحصيلية لأنها صادقة منطقيا؛ ويتكون **ثانيا** من كل العبارات الكاذبة، التي تمثل «محتوى الكذب»[٤٠]. وانطلاقا من هذا التقسيم الجزئي لمحتوى العبارات، واعتماد معيار تارسكي في الصدق يصبح مفهوم رجحان الصدق قائما على زيادة محتوى الصدق ونقصان محتوى الكذب، وهو ما يستلزم اعتبار المحتوى نسبيا. لبيان ذلك يلجأ بوبر [١٩٧٩: ٤٨] إلى الترميز التالي:

هب أن «فل» هي فئة اللزومات، أي محتوى العبارة «ب»، و«سا» هي محتوى العبارة سـ. وهب أن «صا» ترمز للمحتوى الصادق منطقيا والمساوي للصفر. فإننا إذا رمزنا إلى محتوى العبارة «ب» بـ «با» حصلنا على الصيغة «ب، با» أي فئة كل العبارات الناتجة عن «ب» بحضور «با» وليس فقط من «با».

وبذلك يكون المحتوى المطلق «فل» للعبارة «ب» مكافئا للمحتوى النسبي لها، والذي يساوي صفرا؛ وهو ما يمنحنا المعادلة: فل = ب، صا.

وانطلاقا مما سلف يمكن ربط نسبية المحتوى المنطقي للعبارات العلمية بصيرورة العلم وتاريخيته، وبالتالي بمفهوم التقدم، وذلك إذا أضفنا إلى هذه الرموز قرينة الزمان: هب أن «خما» هو رمز الخلفية المعرفية[41]، و«ز» رمز الفترة الزمنية، فإن المحتوى النسبي لتخمين أو نظرية أو عبارة «ب» سيكون هو «ب خماز»، أي المعرفة التي يتم تبنيها في زمن ما بدون نقاش[42]، ومن تم فإن ما يهم بالدرجة الأولى في أي نظرية جديدة هو المحتوى النسبي:«ب،خما»، أي ذلك الجزء من محتوى «ب»، الذي يتجاوز «خما»، لأن المحتوى النسبي لـ «ب» سيكون صفرا إذا كانت «ب» تتضمن الخلفية المعرفية ليس إلا. وهو ما يمكن أن نرمز إليه كالآتي:

إذا ب ∍ خما» أو «با ⊃ خما» إذن «ب،خما » = ٠

محصول القول إن المحتوى النسبي للعبارة «جـ، با» هو الإخبار الذي عن طريقه «جـ» تتجاوز «با» بحضور «با».

وبناء على ما سلف سيعمد بوبر [١٩٧٩: ٤٩] إلى تحديد محتوى الكذب «فل ك» باعتباره محتوى لـ «ب»، والذي يقدم محتوى صدق «ب»؛ حيث إن «باص» هو تقاطع «با» و«ص» (ترمز «ص» إلى نسق العبارات الصادقة). وهكذا تكون صيغة محتوى الكذب هي: فل ك = ب، فل ص. وهو ما يعني أن فلك تمثل محتوى نسبيا من جهة، وتتضمن كل العبارات الكاذبة التي تنتج عن «ب»من جهة أخرى، ومن ثم لا تحوي أي عبارة صادقة باعتبارها تساوي محتوى نسبيا مساويا للصفر.

غير أن هذه الصيغ الرمزية للمحتوى لا تكتسي أهمية إلا عندما نكون مضطرين إلى المقارنة بين نظريات علمية متزامنة أو متتالية تخص المشكل نفسه؛ لأن المضمون الإخباري أو المعرفي للعبارات العلمية هو الذي يحدد مدى علميتها، أو على الأقل مدى تجاوزها لغيرها من العبارات الأخرى. إذ يمكن المقارنة بين المحتويات المطلقة، من الناحية المنطقية، بل وترتيبها على أساس علاقة التضمن (اللزوم)[43]؛ وذلك باعتماد النظرية الصورية للاحتمال الخاصة بالأنساق الصورية [44] . فإذا رمزنا للاحتمال بـ «ح» فيمكن أن نكتب الصيغة:

ح (جـ، با):بحيث تكون قيمة الاحتمال بين٠ و١ .

وهو ما يسمح بمقارنة صيغ من مثل ح(ب.سا)، و ح(د.ما) من حيث المبدأ. غير أنه ليس لنا المعلومات الكافية للبث فيما إذا كانت بينهما علاقة: « ≤ «أو » ≥ « : ح(ب،سا) ≤ ح(د،ما)، أو: ح(ب،سا) ≥ ح(د،ما).

حاصل ما سلف أنه بإمكاننا أن نقارن بين محتويات الصدق ومحتويات الكذب من حيث المبدأ باعتماد حساب الاحتمال. وبذلك كلما تضمنت عبارة ما قدرا أكبر من المعلومات، كان

(*) حيث أصدر مجلتين متخصصتين في تاريخ العلوم هي«إزيس » في مارس ١٩١٣، و«أوزوريس ».

احتمالها المنطقي بأن تكون صادقة أصغر وأقل. لذا يعمد بوبر[١٩٧٩: ٥٠] إلى «مقياس» للمحتوى يكون مؤشرا على الترتيب الخطي كالآتي: هب أن «مح(ب)» هو المحتوى المطلق لـ:ب، و«مح(ب،سـ)» و«مح(ب، سا)» هما المحتوى النسبي لـ:ب، والذي يولد سـ أو سا، بحيث إذا صغنا سا أكسيوميا حصلنا على الصيغة: مح(ب،سـ) = مح(ب،سا).

وهكذا يمكن تحديد «المقياس»:مح باعتماد حساب الاحتمال، وخاصة التعريف: مح(ب،سا) = ١ – ح (ب،سا). مما يمكننا من تحديد محتوى كل من الصدق والكذب معا، فأما صيغة الصدق فهي:

مح ص (ب) = مح (فل ص) (حيث تمثل فل ص تقاطعا بين «فل» ونسق كل العبارات الصادقة).

وأما صيغة محتوى الكذب فهي:

مح ك (ب) = مح (ب، فل ك). (أي قياس المحتوى النسبي لـ:ب، والذي يمنحنا محتوى صدق «فل ص» العبارة:«ب»؛ أو بعبارة أوضح يمنحنا درجة تجاوز العبارة ب للعبارات التي تنتج عنها والتي تكون صادقة).

إن مسألة المقارنة بين المحتويات لن تكون لها أهمية إلا إذا ربطناها بمفهوم الصدق، وحيث «لا نملك معيارا للصدق، فيمكننا على الأقل أن نوجه بفكرة الصدق كمبدأ تنظيمي»[٤٥]، بمعنى أن المقارنة بين النظريات تكون من أجل معرفة أيها أقرب إلى الصدق، وبالتالي أيها يحرز تقدما بالنسبة إلى الآخر؛ لذا يقر بوبر أن غياب معايير عامة للتعرف على الحقيقة، خاصة تلك غير التحصيلية، لا يعني عدم وجود معايير تسمح لنا بتقويم التقدم نحوها. فالنظريات العلمية التي تكون صادقة، تكون كذلك مرحليا، أي إلى حين إثبات خطئها فيتم تجاوزها؛ ولتمييز الصدق المرحلي عن الصدق الدائم أو الكلي، يصطلح بوبر [١٩٧٩: ٥٢] على الأول برجحان الصدق[٤٦]، وتعريفه هو:

تكون النظرية ن٢ أقرب من الصدق، أو أكثر رجحانا للصدق، من ن١ إذا كانت العبارات الصادقة المشتقة منها أكثر من العبارات الكاذبة.

إن الشرط الجوهري للمقارنة بين نظريتين أو محتويات نظرية هو أن تكون متنافسة حول تفسير المشكل نفسه أو الظاهرة نفسها، كما هي الحال بالنسبة إلى نظريتي نيوتن وآينشتاين، ويتم ذلك كالآتي:

أ - أن يكون هناك تقابل بالواحد بالواحد بين إجابات نظرية نيوتن ونظرية آينشتاين، مع ضرورة أن تكون النظرية التالية (النسبية)أكثر دقة [٤٧]. فيكون محتوى نظرية نيوتن أقل أو مساويا لنظرية آينشتاين.

ب - وجود أسئلة تجيب عنها نظرية آينشتاين بشكل غير تحصيلي، ولا تجيب عنها نظرية نيوتن، مما يجعل محتوى هذه الأخيرة أقل من الأولى. لذا فنظرية آينشتاين أكثر قدرة على التفسير لأنها أفضل وأقوى وأغزر محتوى [٤٨].

وبذلك يخلص بوبر إلى خاصية مفادها: أن النظرية الأقوى والأغزر محتوى هي الأرجح صدقا، ماعدا إذا كان محتوى كذبها كبيرا كذلك.

حاصل القول إن العبارات الصادقة والكاذبة لانهائية العدد، ولها عدة معايير وقيم لتقويمها، لكن بوبر يفضل اعتماد قياس محتواها، بحيث كلما كانت العبارة أكثر إخبارا، أي لها محتوى منطقي وإخباري أكبر، كانت الأقرب إلى الصدق. ونظرا لتناسب محتويي الصدق والكذب في العبارات العلمية، فإنه من الممكن أن يزيد أحدهما عن الآخر دون أن ينفيه بإطلاق، بل من الممكن أن توجد عبارة كاذبة، حسب بوبر [١٩٧٩ : ٥٦] أقرب إلى الصدق من عبارة كاذبة أخرى، مثل تعبيرين عن الساعة هما معا كاذبين، لكن أحدهما أقرب إلى الصدق من الآخر؛ ومن ثم فعلى رغم كذب نظرية نيوتن إلا أنها أقرب إلى الصدق. إن العبارات سواء الصادقة أو الكاذبة تكون إما قريبة وإما بعيدة من الصدق، شريطة أن تلزم الواحدة عن الأخرى. وبذلك فمفهوم رجحان الصدق هو: محتوى صدق عال، ومحتوى كذب أخس. وبذلك لا تصل نظرية ما، حسب بوبر [١٩٦٣ : ٢٣٤]، إلى الدرجة القصوى من رجحان الصدق إلا إذا كانت صادقة في كل مفهومها، وتتوافق مع كل الأحداث الواقعية.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم الاقتراب من الصدق وإن أضيفت إليه قيمتا الصفر والواحد كقيمتين للمحتوى المنطقي، فإن ذلك لا يعني أن بوبر يؤمن بالمنطق المتعدد القيم، لأن الصدق الكلي أو الحقيقة، بالنسبة إليه، أشبه بقمة جبل تغطيها سحب كثيفة. مما يجعل من يتسلق الجبل ويصل إلى قمته (الحقيقة) لا يدرك أنه قد فعل، لأن السحب تمنعه من تمييز القمة الأساسية عن القمم الثانوية. وهذا الأمر، في نظر بوبر [١٩٦٣ : ٢٢٦]، هو اعتراف بوجود القمة وشك في إدراكها. مما يعني أن الحقيقة أو الصدق ليسا مهمين في ذاتهما في العلم، وإلا لاقتصر على العبارات التحصيلية التي تعتبر أكثر صدقا من نظريتي نيوتن وآينشتاين في الجاذبية، لكنها عبارات غير مثيرة [49]. يقول بوبر [١٩٧٩ : ٥٥] «إننا لا نبحث عن الصدق فقط، بل عن صدق مهم ومضيء، عن نظريات تمنحنا حلولا لمشاكل مهمة، وفي نهاية الأمر عن نظريات أعمق»... «فتكون أكثر قربا من الصدق».

محصول القول، إن تفضيل بوبر لمفهوم الاقتراب من الصدق أو رجحان الصدق على مفهوم الصدق أو الحقيقة راجع إلى طبيعة المنهج العلمي الذي يتبناه، أي المحاولة وإقصاء الخطأ الذي يدخل في حسبانه عامل الزمان والتطور والتقدم، أي تاريخية العلم. وهو ما يجعله، مرة أخرى، مناقضا للتصور الوضعي الذي ينظر إلى العلم في سكونه من أجل تبريره. إن تحديد غاية العلم في الاقتراب من الصدق هو فتح آفاق جديدة أمام العلم، وهدم لكل نزعة وثوقية تؤمن بأي حقائق يقينية وتستند إلى معايير ذاتية أو موضوعية للصدق؛ وهو تصور يجعل من العلم صيرورة لا تكتمل [50]. وما دامت العبارات العلمية تتضمن محتوى صدق وكذب، وهذا

الأخير يمكن أن يكون أكثر صدقا، فإن النظريات العلمية ستحتفظ بأهميتها وإن علمنا بكذبها. معنى ذلك أن العلم قد يقبل قضايا كاذبة لأنها أكثر صدقا، كما قد يقبل بالصدق؛ وهو رأي يدل على أن بوبر يؤمن بإمكان إعادة تنشيط الرواسب والحثالات المترسبة في الأنساق العلمية المتجاوزة باعتماد النظرة التاريخية التراجعية (٥١).

وهكذا يخلص بوبر [١٩٧٩: ٥٧ - ٥٨] إلى أنه عندما لا نتوافر في العلوم التجريبية، على حجج جيدة وكافية، لإثبات أننا قد بلغنا الصدق؛ فعلى الأقل يكون لدينا حجج قوية ومعقولة لادعاء أننا قد تقدمنا نحو الصدق. مما يعني أن تفضيل ن٢ على ن١ يقوم على أساس الحجج العقلية المعروفة. لذا «يمكن أن نفسر منهج العلم، وكذلك منهج تاريخ العلم، كصيرورة عقلانية للسير نحو الصدق»(٥٢). عبر اكتشافات علمية وثورات معرفية متكررة ومتنوعة قوامها التخمينات والإبطالات، فيكون بذلك محرك تاريخ العلم هو الإبطال والتكذيب أي النفي، أما منطقه فهو التقدم نحو الصدق. لذا يقول باشلار: «إن تاريخ العلم ليس تاريخا للحقيقة، بل هو تاريخ ما ليس العلم إياه، وما لا يريد العلم أن يكونه، وما يعارض العلم. إن تاريخ العلم هو تاريخ اللاعلم» أي «تاريخ الأخطاء»(٥٣). كما يقول كذلك: «إن العلم لا يخرج من الجهل كما يخرج النور من الظلام، لأن الجهل ليس له بنية، بل يخرج من التصحيحات المستمرة للبناء المعرفي السابق، حتى أن بنية العلم هي إدراك أخطائه، والحقيقة العلمية هي تصحيح تاريخي لخطأ طويل، والاختبار هو تصحيح الوهم الأولي المشترك»(٥٤). وهو ما يؤكده كارل بوبر [١٩٦٣: ٢١٦] قائلا: «إن تاريخ العلم، مثل تاريخ كل الأفكار الإنسانية، هو تاريخ أحلام غير مسؤولة، وعناد، وخطأ. بيد أن العلم هو أحد الأنشطة الإنسانية القليلة - إذا لم نقل الوحيدة - التي تنتقد فيها الأخطاء نسقيا وبشكل صحيح، في غالب الأحيان، ويتم تصحيحها في الوقت نفسه. لهذا يمكننا القول إننا، في العلم دائما، نتعلم من أخطائنا». أما بوجدان سوشودولسكي فيرى أن الحقيقة لا تاريخ لها، وإذا وجد تاريخ للخطأ فإنه ليس تاريخا للعلم، بل قوة محركة للحقيقة، لذا «كان من الضروري أن يهتم تاريخ العلم بالتعايش (الالتقاء والاتصال) الدياليكتيكي للصواب والخطأ»(٥٥).

٢ - النفي محرك تاريخ العلوم: فلسفة التاريخ فلسفة نفي

يعتبر تاريخ العلوم مجالا معرفيا جديدا في الساحة الثقافية عموما، وفلسفة العلم خصوصا، لذا يضع مجموعة من الاشكالات يتلخص أغلبها في النشاز بين طبيعتي هذا الزوج المعرفي «علم - تاريخ»؛ إذ إن دقة ويقينية الأول تفوق علمية الثاني، فقد كان في بدايته مجرد هواية فلسفية أو علمية، كما كان تجزيئيا أو جهويا(٥٦). مما يجعل الحديث عن تاريخ العلم مشوبا بتحفظات وتشكيكات جمة. لكن بعد مجيء جورج سارتون(*) أسس تاريخ العلم في أمريكا كمبحث

(*) G.Sarton حيث أصدر مجلتين متخصصتين في تاريخ العلوم هي «إزيس» في مارس ١٩١٣، و«أوزوريس».

أكاديمي مستقل، واعتبر تدريسه ذا قيمة تربوية وثقافية. فتحول تاريخ العلم بذلك إلى ممارسة احترافية غايتها هي **أولا** ملء الهوة بين المعرفة العلمية والدراسات الإنسانية الأخرى؛ **وثانيا** ربط الأفكار فيما بينها زمنيا ومنطقيا. ومن ثم كان أساس الوعي بتاريخية العلم هو الإيمان بفكرة التطور والتقدم. وحيث إن كارل بوبر يعتبر من أوائل الفلاسفة، إن لم نقل أولهم، الذين أكدوا على الطابع التطوري والتقدمي للمعرفة العلمية، فإنه من المنطقي التساؤل حول تصوره لتاريخ العلوم: هل وضع بوبر تصورا لتاريخ العلوم؟ إن هذا التساؤل من فضل الكلام ونفله، مادمنا قد ربطنا بين الإيمان بالتقدم والصيرورة وبين التاريخية. لذا علينا أن نتساءل فقط: هل وضع تصورا واضحا أم أنه يحتاج إلى اشتقاق من تصوره للطبيعة التقدمية للعلم؟ ثم ألا يوجد مثال تطبيقي لهذا التصور في ثنايا هذا الزخم من كتاباته؟ وإذا ثبت أن له تصورا لتاريخ العلم، فإلى أي اتجاه ينتمي بوبر هل إلى الداخلانيين أم إلى الخارجانيين؟ ثم إذا كانت هناك أنواع مختلفة من الطرق في التأريخ للعلم، كالتاريخ الخطي والتاريخ القطائعي، فأي نمط يمكن أن ننسب إليه بوبر؟

لنعترف منذ البداية أن ك.بوبر لم يقم بالتأريخ للعلوم، ولم يدع ذلك؛ ولعل هذا الأمر من بين أسباب اعتباره خطأ من الوضعيين [٥٧]. في حين أنه اهتم فقط بإبطال مزاعم الوضعية بشقيها، وبمنطق العلم ومنهجه وبالآليات المتحكمة فيهما، أي الكشف عن منطقه الداخلي؛ فعوض منطقه السكوني بمنطق التقدم [٥٨]، الذي يعتبر منطقا تاريخيا. مما يعني أن هناك تصورا لتاريخ العلم يصدر منطقيا عن تصوره للعلم باعتباره صيرورة تقدمية. وأساس هذه هو الثورات التي تشهدها المعرفة العلمية في كل خصائصها وأوصافها مثل الدقة والصورية والموضوعية. وما دامت هذه الصفات مؤشرات على عقلانية العلم فإن التصورات العقلانية كذلك تتغير، إذ تتحول إلى نقيضها؛ إنها عقلانية مرتبطة بالنقد، أي النفي، ما دام النقد يقوم على الإبطال والتكذيب وعلى الموضوعية، أي التقويم المابين ذواتي؛ يقول بوبر[142 :1979]: «إن الإبيستمولوجيا تصبح، انطلاقا من النظرة الموضوعية، نظرية في تطور المعرفة، إنها تغدو نظرية في حل المشاكل، أو بمعنى آخر، بناء ونقد ونقاش وتقويم، واختبار نقدي للتخمينات والنظريات المتنافسة». وهو ما يبين تلازم مفاهيم التقدم والنقد والإبطال والموضوعية، وبالتالي إقصاء الأخطاء من مسيرة العلم. وحيث إن التقدم يعني تجاوز نظرية لأخرى، بناء على الزيادة في التفسير، والقرب من الصدق، والقابلية للإبطال، فإن ما يحدث بين النظريتين المتتاليتين والمتنافيتين هو نوع من القطيعة، أي التحول المفاجئ والجذري من مرحلة إلى أخرى، لأن النظرية السابقة قد استنفدت مقتضياتها واستهلكت إمكاناتها على التفسير؛ إنها الثورة العلمية باصطلاح توماس كون. إن القطيعة كما يتصورها بوبر هي أشبه بـ «الطفرات» البيولوجية، لأنها نوع من إقصاء الخطأ والانتخاب الطبيعي. معنى ذلك أن فلسفة العلم عند

بوبر هي فلسفة النفي، أي النقد العقلاني، وتاريخ العلم هو تاريخ النفي، أي الثورات والقطائع. ولعل هذا ما جعل باشلار يعبر عن الصراع بين الصواب والخطأ في العلم بفلسفة النفي، التي تدل على تطهير المعرفة العلمية من الخطأ، عن طريق إعادة النظر في المفاهيم العلمية حتى تعدلها وتصححها. وكل تجاوز للخطأ هو تعبير عن قطيعة، لذا كان المنهج الجدلي، في نظر باشلار، أكثر تطابقا مع طبيعة العلم؛ لأنه مبني على عامل النفي. وتتجلى عاملية هذا الأخير في النقد الذي ينجز، عند بوبر، عبر الإبطال وتجاوزه، وعبر الخطأ وتصويبه. فتكون بذلك فلسفة النفي رفضا لكل تصور يعتبر العلم نسقا أو حقيقة مكتملة، وبالتالي ساكنا. إن علامة هذه الفلسفة النافية هي أدوات التصدير في كل المقولات العلمية والإبيستمولوجية نحو: لاحتمية، لانيوتنية، لاإقليدية، لاديكارتية...

إن تاريخية العلم، حسب بوبر، تتجلى في الصيرورة التي تخضع لها الإبداعات والاكتشافات العلمية، باعتماد منهج المحاولة وإقصاء الخطأ. فالتخمينات أو الفرضيات التي يقترحها العلماء تمثل محاولات لحل مشكل موضوع مسبقا؛ ونظرا إلى أن هذه الفروض لا تتضمن صدقا قبليا فإنها معرضة للنقد، وبالتالي للخطأ، لذا كان معيار علميتها هو مدى قابليتها للإبطال، وكذا صمودها أمام الروائز الصارمة؛ فإذا لم تصمد سمحت لغيرها من الاقتراحات بالظهور.

وهكذا يتحول منهج المحاولة والخطأ إلى منطق التقدم العلمي، ومنهج الإبطال إلى محرك لتاريخ العلم؛ لأنه يتقصى مواطن الخطأ من أجل تصويبه أو إقصائه، وإن كانت صيغة منهج بوبر تدل على الإقصاء أكثر من التصويب، وتجاوزه إلى الأفضل تفسيرا وصدقا. وما يساعد على غنى وتنوع هذه الحركية التاريخية هو اعتماد الميتافيزيقا أو الفلسفة؛ لأنها تمثل فرشة نظرية تلهم العلماء بالفروض الخصبة.

حاصل القول إنه بإمكاننا أن نضع تكافئا بين مفهومي القطيعة والإبطال على أساس أن الثاني يلزم عن وجود الخطأ، وإقصاءه لهذا الأخير يؤدي إلى تجاوز النظرية السائدة؛ كما أن القطيعة تقتضي وجود العائق الإبيستمولوجي بحيث يؤدي تجاوزه إلى إلغاء النظرية الجديدة للقديمة، فيصبح بذلك تاريخ العلم سلسلة متوالية من الثورات [٥٩]. فيغدو تاريخ العلم عبارة عن مراحل منفصلة فيما بينها، وعلة انفصالها القطائع الإبيستمولوجية، التي تدل على ورود نظريات ومشاكل جديدة، وعلى الانفصال الكلي أو الجزئي بين القديم والجديد؛ وخير مثال على هذه القطائع «المصباح الكهربائي»، الذي مثل قطيعة مع طرق الإضاءة التقليدية التي تقوم على الاشتعال والاحتراق. معنى ذلك أن القطيعة تقوم على الاتصال والانفصال معا (الجدل) أي تجاوز شكل المعرفة التقليدية دون التنكر لها؛ لأن العلم يكافئ حركيته وإن كانت ثورية. وما يجمع بين مفاهيم الإبطال والقطيعة والثورة هو عامل

النفي، أي نفي اللاحق للسابق، سواء بشكل جزئي أو كلي، نفي قد يحول الماضي إلى تاريخ علمي ملغى، واللاحق إلى تاريخ علمي منتقى.

٢ - ١ - إمكانات تاريخ العلوم:

يمثل العلم سلطة معرفية في مجال الثقافة على العموم، إلى درجة أن أصبحت العلمية معيار الثقة بالمعارف مهما اختلفت مشاربها، هذه العلمية التي تتلخص في مجموعة من الخصائص والشروط والقواعد أشهرها الدقة والصرامة والتحقق، ومن ثم فإن على كل نسق معرفي يريد أن يدخل المدينة العلمية أن يتوافر على هذه الشروط والمواصفات. وغني عن الذكر أن الرياضيات والعلوم الطبيعية هي التي حققت مدى بعيدا في درجة العلمية، بخلاف العلوم الإنسانية التي مازالت تسير بخطى وئيدة نحو الموضوعية والعلمية. ولما كان تاريخ العلوم هو أحد هذه العلوم الإنسانية، فإنه مازال يتخبط في إشكالية الذاتية والموضوعية، نظرا إلى عدة اعتبارات أهمها: **أولا** تدخل ذاتية المؤرخ في الوقائع والأحداث التي يؤرخ لها، بمعنى أن الأيديولوجيا تسكن الخطاب التاريخي، **ثانيا** تعتبر طبيعة الموضوع الذي يدرسه علم التاريخ معقدة، لأنه يوجد في الماضي، ذلك الماضي الذي لا يعود ولا يتكرر مما يمنع المؤرخ من التحقق من الظواهر المدروسة. هذا على الرغم مما يبذله علم التاريخ من مجهودات، بتبنيه عدة مناهج علمية، كالمنهج البنيوي ومنهج «الحوليات»، لكي يصبح علما دقيقا وصارما بالمعنى الحقيقي.

وإذا كانت هذه هي حال العلم والتاريخ، فما هي طبيعة العلاقة التي ينتجها ارتباط هذين المجالين المعرفيين؟ بمعنى آخر إذا كان العلم عموما والتاريخ خصوصا يمثلان نقيضين إلى حد ما، فهل يمكن ربطهما في مجال معرفي جديد نصطلح عليه بتاريخ العلوم؟ وحتى لو تجاوزنا هذا الإشكال انطلاقا من أن هذا المبحث المعرفي قد أخذ مجموعة من التطبيقات على يد الكثير من العلماء والمؤرخين، فإن هناك إشكالات أخرى يضعها تاريخ العلوم تتجلى في الأسئلة الآتية: من يقوم بالتأريخ للعلوم، العالم أم المؤرخ؟ وكيف يتم التأريخ للعلوم؟ ثم لماذا تاريخ العلوم؟ وأخيرا لأي شيء نؤرخ؟ إن السؤال الأول يبرز الاختلاف بين منهج وهدف تاريخ العلوم، فمنهجه ونظريته يوجدان في كلية العلوم الإنسانية، وهدفه وموضوعه يوجدان في كلية العلوم؛ أما **السؤال الثاني** فيتعلق بالمنهج الأكثر ملاءمة لموضوع تاريخ العلوم، في حين أن **السؤال الثالث** نزعة فلسفية أكثر منها علمية، لأنه يتساءل عن الأساس والغاية من تاريخ العلوم؛ وأخيرا فإن السؤال عن أي شيء نؤرخ له يسعى نحو توضيح الموضوع الحقيقي لتاريخ العلوم، إذ هناك عدة مواضيع كالرواد، وموضوع العلم ذاته، وخطاب العلم حول ذاته وحول موضوعه، إلى غيرها من المواضيع التي يجد التاريخ نفسه أمامها في حيرة من الاختيار.

إن مثل هذه الأسئلة لم تعد ذات أهمية كبرى في مجال فلسفة العلم [٦٠]. نظرا لأن تاريخ العلوم قد شق طريقه وأثبت وجوده بحيث أصبح لدينا متن من التطبيقات لتاريخ الجهويات

العلمية المختلفة من جهة ومتن من النظريات أو التصورات العامة حول تاريخ العلم، وإن كان بعض فلاسفة العلم أمثال ميشال سير يسلمون بإمكان تاريخ العلم على المستوى النظري فقط، إذ يقول: «ليس هناك تاريخ لهذا المشكل، إنني لا أعرف منه سوى الإطار النظري»(٦١). ويقصد بذلك أن تاريخ العلوم بمعناه الصحيح لا يوجد، لأن ذلك يفترض التوافر على منهج ملائم لموضوعه، واستيعاب مجموع الإشكالات التي يضعها التأريخ للعلوم، بالإضافة إلى المعرفة الجيدة بالموضوع المؤرخ له، وهي شروط لا تتوافر في الذين يؤرخون للعلوم، أو لنقل إن هناك تنظيرات متعددة تمثل مشروعا لتاريخ علم أو علوم معينة، لكنها تفشل عندما تنتقل من المستوى النظري إلى المستوى التطبيقي، وهذا الجانب يمثل **أحد أسباب** فشل تاريخ العلوم كعلم، ونعني به صعوبة الانتقال من المستوى النظري إلى التطبيقي؛ وهذا ما يؤكده قوله:«هناك تقسيم آخر وهو بالفعل وجوب الأخذ بعين الاعتبار مباشرة الفشل العملي(التطبيقي) لمؤسسة تبدو سهلة التنبؤ النظري» (٦٢). إن إقرار ميشال سير بعدم وجود تطبيق لتاريخ العلوم هو الذي سيمثل مرتكزنا في القول بتاريخ العلوم عند بوبر، ما دام كل من اعتبروا مؤرخين للعلم لم يقوموا فعلا بذلك ، بل اكتفوا بوضع تصور عام حول مسار وصيرورة العلم بالتأكيد على طبيعة هذه الصيرورة، أي على خصائصها، إما التراكمية والاتصالية وإما القطائعية والانفصالية، مع محاولة تقطيع هذا التاريخ إلى مراحل مختلفة من حيث الطابع أو البنية.

أما **السبب الثاني** في فشل تاريخ العلوم، في نظر م.سير، فيتجلى في تقسيم المثقفين إلى علماء ومؤرخين، أو لنقل إلى علماء وفلاسفة، ويعني بذلك تقسيم المؤسسات الثقافية إلى كلية علوم إنسانية وكلية فلسفية؛ وهو تقسيم سوسيو سياسي وأيديولوجي، يقول في ذلك م.سير [١٩٧٧ : ١٧]: «هناك عدة أسباب تعمل على الفشل (يعني فشل تاريخ العلوم)، حيث إن أقلها ليس هو تقسيم العمل الثقافي والذي تختفي وراءه أشباح خطيرة، أعني وقائع سوسيو سياسية للهيمنة والتلاعب: إذا كان المؤرخون، وإذا كان الفلاسفة يجهلون العلم، وبالعكس إذا كان العلماء لا يعرفون التاريخ والفلسفة، فإنه في كلتا الحالتين ، باستثناء ما، إلى حدود الطفولة، فإن هذا مليء بالمعنى، مما يستدعي توضيحا في يوم ما». لذا يشير ميشال سير إلى أن هذا التقسيم مفتعل، لأنه يقوم على أسس واهية تتلخص في القول بأن العلماء لا يعلمون التاريخ والفلسفة، وأن الفلاسفة والمؤرخين لا يعرفون العلوم؛ وهو زعم تفنده شخصية كارل بوبر **أولا**؛ لأن تخصصه وتكوينه علمي، **وثانيا** لأن معرفته بتاريخ الفلسفة ودقائقها تكاد تتجاوز أهلية المتخصصين، ولا أدل على ذلك تتبعه للجذور التاريخية للأفكار والمذاهب الفلسفية.

وإذا كانت هذه هي أسباب فشل وجود أي تطبيق ناجح لمشروعات تاريخ العلوم فهل يعني ذلك عدم إمكان هذا المجال المعرفي بتاتا، أم أنه مجرد فشل أولي رافق بداية خاطئة، وغير منظمة تنظيما نظريا صارما؟ بمعنى آخر هل يتخذ م.سير موقفا عدميا

تجاه تاريخ العلوم نظرا لما يضعه من إشكالات معقدة ومتشعبة، أم أنه ينفي إمكانه، فقط في وضعه الراهن؟

يبدو أن م.سير غير راض عن وضعية تاريخ العلوم نظرا لتعدديتها وتنوعها، سواء على مستوى المنهج أو النظرية، بالإضافة إلى أن المؤرخين يتسمون بالنظرة التجزيئية والتفتيتية للعلوم، بمعنى أنهم لا يأخذون كل علم في علاقته بباقي العلوم في الموسوعة (الإنسيكلوبيديا). فميشال سير يعيب على مؤرخي العلوم تعاملهم مع كل علم على حدة، بصفته مستقلا، أي باعتباره جهوية علمية؛ ومن ثم فهم لا يفضلون في شيء أولئك المؤرخين الذين يرون في تاريخ العلوم تاريخا للرواد ولذوي الأسبقية الزمنية في الاكتشافات. يقول م.سير [١٩٧٧ : ١٨] في هذا الصدد: «إن الكل يتحدث عن تاريخ للعلوم، كما لو كان موجودا، في حين أنني لا أعرفه. إنني أعرف منوجرافيات أو تجميعات من المونوجرافيات ذات تقاطع فارغ. هناك تواريخ للعلوم، توزيعيا: للهندسة، للجبر، إلى حد ما للرياضيات، لعلم البصريات وللديناميكا الحرارية، للتاريخ الطبيعي، وهكذا دواليك. فإذا كانت أطروحة علم ما أو جهوية ما قد عوضت الآن تلك المتعلقة بمؤلف عبقري أو ثانوي مهمش، كما يقال، فإن ذلك لم يغير كثيرا من المشكل. فعوض أن نقطع جماعة إلى أفراد، فقد قطعنا خريطة إلى جهويات».

حاصل القول إن تاريخ العلوم يرفض فكرة الرواد في العلم، انطلاقا من أن العلم موضوع وليس شخصا، وانطلاقا من أن كل اختراع يمكن أن نجد له روادا ولا رائدا واحدا، مما لزم عنه استبدال تاريخ العلوم كموضوعات وكأنساق جديدة بتاريخ الرواد. كما يرفض م.سير التأريخ للعلم بصيغة المفرد لأن هذا التصور يعتبر العلم جهوية مستقلة عن غيرها، كأن كل علم يخلق ذاته انطلاقا من ذاته وعبر ذاته، فيكون بذلك نسقا مغلقا على نفسه. وهو ما يوافق اعتقاد كارل بوبر في وجود أفكار علمية في بعض النظريات الفلسفية.

ونظرا لوجود هذه التجزيئية في تاريخ العلوم فإن م.سير يضع إشكالا أكثر تعقيدا، إذ يقول [١٩٧٧ : ١٨]: «كيف تريدون، مادامت هناك علوم مجزئة بدقة قد أتقن تفرقها، أن نتخيل علاقة ما بين التاريخ العام وتاريخ العلوم؛ مادامت لا توجد علاقة بين الحقول الفردية للمعرفة نفسها؟ إن الإشكال قد حل من قبل، وقد حل بالسلب».

أصبح واضحا أن م.سير يؤكد على التفاعل والتداخل بين علمين، ويرفض كل تأريخ تجزيئي لهما. لكن إذا كان يرفض مثل هذا التأريخ ويعزي فشله إلى الأسباب الآتية: **أولا** تقسيم العمل الثقافي إلى فلاسفة وعلماء، **وثانيا** تجزيئية العلوم وتصنيفها، **وثالثا** إلى تقسيم المشروع التاريخي للعلوم إلى مجال نظري وآخر تطبيقي؛ فما هو تاريخ العلوم الذي يقترح؟ بمعنى آخر ما هو البديل الذي يقدمه م.سير؟ يجيب م.سير [١٩٧٧ : ١٨] قائلا: «مادام هناك تاريخ للعلوم، أعني تاريخا للسيلان العام (La coulée générale) للمعرفة، كما هو وغير مفتت، فإنه

لا يوجد أي إمكان عملي لتوضيح العلاقات ما بين هذه التشكيلة، مادامت لا توجد، وبين التشكيلات الأخرى».

إذن فالتاريخ الذي يقترحه م.سير يتصف بكونه عاما وموسوعيا، ويتوافق مع الحالة الفعلية للعلوم المعاصرة، إنه تاريخ يرى في المعرفة سيلا متوحدا، نهرا واحدا وليس مجموعة من الجداول المتفرقة. فالقول بأن علما ما مستقل عن غيره هو نفي له. إن على تاريخ العلوم أن ينظر إلى المعرفة والعلوم كعلم واحد، ومن ثم تجب دراسة تقدمه العام وتطوره، بغض النظر عن أي ترتيب أو تصنيف، لكن مع مراعاة لوحة معينة ترسم مجموعة من المراحل، تشبه إلى حد ما مراحل ليون برانشفيك Lion Brunschvicg وأوجست كونت ونظام العتبات عند ميشال فوكو، وخاصة مفهوم الإبيستمي والفضاءات المعرفية عنده؛ ذلك لأن هذه المراحل قد أظهرت أن المجموع الكلي للمعرفة يتكاثف ويتجمع في مرحلة معينة من مراحل تطور المعرفة. «لقد رأينا في بعض اللحظات من التاريخ لماذا هذه العتبات المرحلية، إن مجموع المعرفة العلمية يتألف. إن الفكرة أتتنا من أوجست كونت، وكذلك من ليون برانشفيك صاحب » المراحل. «ورأينا هذه اللوحة الشاملة والتقاطعات المتعددة التي يظهرها ليست أبدا حدثا ما، إنها توجد دائما»[63]. وهو قول يتماثل وإقرار بوبر بسير شجرة تطور المعرفة من الفروع نحو الجذع أو الوحدة والتكتل. فتتحول الأنساق العلمية الكلية بذلك إلى نوع من علامات المراحل التاريخية للعلم. بحيث تكون نظرية نيوتن علما كلاسيكيا ونظرية آينشتاين علما معاصرا.

يقترح م.سير تقسيم هذا المجرى العام للمعرفة عبر التاريخ إلى مراحل أو فضاءات معرفية، تتجمع وتتأسس حول بنيات خفية ثابتة، أي أنه يقسم التاريخ المعرفي إلى إبيستميات تنظم انطلاقا من فكرة أو أكثر، لذلك نراه يبحث عن إبيستمي العصر الكلاسيكي، فيؤكد أنه النقطة الثابتة أو المرجعية التي تمثل لامتغير علوم هذا العصر، إذ يقول:«يتعلق الأمر بالنقطة الثابتة وبالمرجعي، اسألوا من فضلكم اللفظ الإغريقي» الإبيستمي « إنه يعني ذلك بالضبط»[64]. ومن ثم فإن «النظام الكلاسيكي هو النقطة الثابتة، لأن العقل الكلاسيكي هو الموازنة التي تدوحها مرجعية هادئة وتجعلها ممكنة الاستيعاب»[65].

هكذا، ففكرة المرجعية فكرة ثابتة وأساسية في كل المعارف العلمية في العصر الكلاسيكي انطلاقا من أن كل معرفة في حاجة إلى مركز وأصل أو نقطة ثابتة، انطلاقا من الرياضيات إلى الفيزياء والفلك. فعلى رغم استبدال العلماء مركز الكون من الأرض إلى الشمس فإن ذلك لم يغير شيئا من الوضع، إذ إنهم أبقوا على فكرة المركزية؛ فحتى باسكال، في نظر م.سير، عندما أراد رد الاعتبار إلى المسيحية في كتابه «أفكار» جعل المسيح في المركز وفي النقطة الثابتة بالنسبة إلى مريديه الذين يتصفون بالتغير. وما ينطبق على العلوم والدين يسري على

باقي المجالات المعرفية الأخرى، مثل العلوم الإنسانية؛ «فالأيديولوجيا تغير مكان المركز لكنها تتبنى مركزا، وهذا هو الأمر الجوهري في المشكل»(٦٦).

حاصل القول، إن «العصر الكلاسيكي في بحث عن مرجعية منتظمة: يفكر ويبرهن ويركب ويجرب وينظم تمثلاته، ويقود ويرى العالم ويعيش عواطفه عبر إرساء ورجوع إلى النقطة الثابتة»(٦٧). ألا يمكن أن نعتبر مبدأ العلية نوعا من النقطة الثابتة في العلم والفكر المعاصر ما قبل الثورة النسبية؟ لذلك عمد بوبر إلى هدمها من أجل فسح المجال أمام إبداعات العلم المعاصر.

إن هذا البحث عن المركز لم يتوقف عند العصر الكلاسيكي، في نظر م. سير، بل امتد إلى القرن ١٩م، وربما إلى عصرنا الحاضر عبر التعليم المتكرر واللغات الأكاديمية التي تتحدث عن «الأساس» و«الأرضية» و«القاعدة»، وذلك على رغم الاكتشافات العلمية التي شهدها القرن ١٩م مثل تغيير مركز العالم من مركز الدائرة إلى داخل الإهليلج، مما يستدعي التخلي عن كل نقطة ثابتة؛ كما لم تعد الأجسام تتجذب نحو مركز واحد، بل نحو كل الأجسام في الكون، ومن ثم لم يعد هناك حديث عن محرك من جهة ومتحرك من جهة أخرى؛ لأن الكل أصبح محركا ومتحركا، لكن الذي ينظم هذه الأجسام الموزعة هو المكان المنبسط الثابت Le plan fixe، الذي يتميز بكونه وحيدا بالنسبة إلى مجموع الواقع «إنه الخط الثابت الاستوائي للمجموعة الشمسية»(٦٨).

لقد مثل المكان المنبسط البنية الثابتة في القرن ١٩م، سواء في علومه أو معارفه الأخرى؛ فالمكان المنبسط عبارة عن جدول، يقول م.سير: «إن بناء العلوم مجدول من طرف النزعة الوضعية، كما هي الحال بالنسبة إلى الحيوانات والنباتات التي رتبت من طرف النسقيين وعلماء التصنيف»(٦٩)؛ فالمكان المنبسط يمثل جدولا قد كتب عليه زوجان معينان يكونان عامين يعبران عن قوتين متضادتين، ومن تم يصبح هذا الجدول محركا؛ فقد حاول علماء القرن ١٩م وضع مجموعة من الجداول والرسوم البيانية والخطاطات المتعلقة بالعلوم عموما، تسعى من خلالها إلى تبيان ترتيب العلوم ومسارها ومدى تغيرها، «إن هذه الجداول الجديدة هي خطاطات للوظيفة أو للشكل، من أجل العلوم ذات الشكل: لوجي Logie، كالبيولوجيا والإبيستمولوجيا... إلخ، إنها كثلاث من الخطاطات وضعت الواحدة فوق الأخرى كأوراق كتاب. هذا سيقتل ذاك بالنسبة إلى العلوم ذات الشكل: جوني Gonie، إن القرن ١٩م يخترع إبيستموجونيا مع كونت، وجيوجونيا، أو بيوجونيا»(٧٠).

وإذا كانت هذه هي حال العصر الكلاسيكي، فإن العصر الحاضر قد أضاف - في نظر م.سير - عنصرا عاما وجوهريا هو «الحرارة» التي تطبع جميع مظاهر الحياة المعاصرة، إذ إن المادة والحياة والتاريخ تتوقف جميعها على وجودها (الحرارة). فالحرارة تلعب دور توحيد العالم ما دامت أنها عامة تتخلل الجامد والحي، وكذا العلاقات القائمة بينهما، إنها تسمح

بتغيير الطبيعة لأنها تدخل فيها. وبذلك فالعلم المتعلق بالحرارة يسير نحو الداخل، داخل العناصر والظواهر المدروسة؛ في حين أن علوم العصر الكلاسيكي وعلوم القرن ١٩م كانت تنحصر في الظاهر والسطحي.

إن هذا العالم الذي تسوده الحرارة، هو ما يعتبره م.سير عالمنا الحقيقي، انطلاقا من أن الحرارة أو النار تقدم لنا العلوم في شكل تعددي وتوزيعي، فتتجاوز عالم الأشكال والحركة الديكارتي الذي يرى الواقع عقلانيا. في حين أن النظرية الحرارية الجديدة تتحدث عن واقع لاعقلاني وغير منظم، لأنه متعدد وتوزيعي، إنه عالم اللانظام chaos.

كانت هذه خطاطة لمشروع تأريخي للعلوم، قدمها ميشال سير، محاولا من خلالها رسم خصائص التقطيعات الممكن إحداثها في المجرى العام للمعرفة العلمية على مر العصور. بمعنى آخر، لقد حاول وضع مجموعة من الفضاءات المعرفية التي تشترك عناصر كل واحدة منها في خاصية أو ثابت معين - مما يدفعنا إلى القول بأن تقسيمه هذا مستوحى من مفهوم الإبيستمي عند ميشال فوكو - يمثل البنية الثابتة لهذا الفضاء المعرفي أو ذاك. ونشير إلى أن لحظات التوقف أو التقطيع التي توجد ما بين هذه الإبيستميات تتسم بكونها صدفوية واعتباطية؛ إذ «يمكننا دائما أن نرسم جرافة جبينية Moraine Frontale، جرافة يتوقف فيها السيلان في تاريخ اعتباطي معطى: إنها دائما ذات دلالة»[٧١]. فتصبح هذه الجرافة، أو هذا السيلان لمختلف المراحل العلمية والمعرفية، موضوع تاريخ العلوم في نظر م.سير [١٩٧٧: ١٩] لأن هذا الأخير «يصف تقدم هذه الجرافة الجبينين تقدم التنوع الأكثر تعامدا في كل ترتيب ممكن، أو بالأحرى تقدم التوزيع الواقعي الذي مورس في هذه اللحظة المعينة على معرفة ذلك الوقت».

حاصل القول، إن تصور م.سير لتاريخ العلوم لا يختلف في جوهره عن تصورات كل من توماس كون وإيمري لاكاتوش ولاري لوضان، لأنه يعتبره مجموعة من الحقب، التي تشترك في خاصية أساسية هي النقطة الثابتة. أما العلاقة بين هذه الحقب فمقطوعة، لأن الانتقال من الواحدة إلى الأخرى يكون عن طريق الثورات العلمية؛ وهذه لا تسمح سوى بالنظرة التراجعية للتاريخ. بعبارة أوضح، يقوم تصور م.سير على فعل التنافي بين حقب التاريخ العلمي؛ وهو ما يؤكد فرضنا بأن النفي أساس التطور والتقدم العلمي.

٢ - ٢ - أنواع تاريخ العلوم الممكنة ومبدأ اللاحتمية:

في هذا المجال سنحاول أن نتساءل عن الكيفية أو الكيفيات التي يمكننا من خلالها التأريخ لنسق أو مفهوم علمي معين، بمعنى آخر ما هي وجهات النظر الممكنة لدراسة ظاهرة أو مفهوم علمي من زاوية تاريخية؟ إنها على الأقل ثلاثة عصور حسب م.سير.

أولا: عصر ظهوره في التقليد العلمي أي بدايته ونشوئه.

ثانيا: عصر إحيائه في النسق الذي يعطيه معنى جديدا، أي نسقا علميا جديدا يتبنى هذا

المفهوم ليمنحه معنى جديدا، يستقيه من خصائصه النسقية ومن طبيعة العلوم في عصره. وهو ما يفعله بوبر عندما يبحث عن الأصول الفلسفية لبعض الأفكار العلمية، وكذا محاولته إعطاء القيمة الصدقية لبعض النظريات العلمية في عصره.

ثالثا: العصر التراجعي لقوة عطاء هذا المفهوم والذي يمكن أن نحكم عليه الآن، أي نقومه انطلاقا من العصر الذي نقوم فيه بعملية التراجع.

فإذا انطلقنا من منظور التاريخ العادي والكرونولوجي سيكون العصر الأول هو الأهم، في حين إذا انطلقنا من منظور الحقيقة داخل آنية النسق، فإن العصر الثاني سيكون هو الأهم. مما يجعل الكثير من النظريات والأفكار العلمية لا تفقد قيمتها المعرفية، لأنها تمثل حقيقة أو صدقا مؤقتا يشكل إحدى فترات التطور والتقدم العلمي، لأنه على الأقل ساهم بجانب الخطأ والكذب في هذه الصيرورة التاريخية للعلم كما يرى ذلك بوبر؛ أما بالنسبة إلى الدياكرونية العامة والشاملة للعلم المقصود فإن العصر الثالث هو الأهم.

هكذا يقتل النمط الثاني النمط الأول؛ لأنه يعبر عن الحقيقة والصدق الداخلي والآني للنسق. في حين يقتل النمط الثالث النمط الثاني؛ لأنه يضع هذا المفهوم أو ذاك في موضعه ومكانته الحقيقية انطلاقا من تقييم علمي حاضر. فيكون بذلك هو النمط الوحيد الممثل للحقيقة العلمية لهذا المفهوم أو هذه المثالية في علم ما.

من هنا يأتي مبدأ اللاحتمية في تاريخ العلوم، هذا المبدأ الذي يمثل تعددية وجهات النظر التي يمكن النظر بها إلى تاريخ العلوم، والتي تختلف من مؤرخ لآخر ومن عالم لآخر، وبالتالي من مؤرخ لعالم؛ فمفهوم التاريخ في نظر العالم مملوء بالرواسب، أما بالنسبة إلى المؤرخ فإنه ينظر إلى مفهوم «صادق» أحيانا باعتباره مفهوما حفريا: «وهكذا، فإما أن أعرف وضع المفهوم وأجهل سرعته وحركته الخاصة به، التي هي مصداقيته؛ وإما أن أعرف سرعته وأجهل وضعه»[٧٢]. إن هذا التراوح بين النظرة النسقية والنظرة الحركية التاريخية هو ما يخلق مشكلا بالنسبة لمؤرخي العلم إذ كيف يوفقون بين صدق النظرية بالنظر إلى حقيقتها الداخلية، وبين تجاوز التاريخ العلمي لها؟ إن الأمر محلول بالنسبة إلى بوبر لأن فعل الأبطال هو محاولة لإثبات صدق النظرية من الداخل عن طريق إخضاعها لاختبارات صارمة، وفي الوقت نفسه يؤدي إبطالها إلى تجاوزها من أجل اقتراح نظرية أخرى أقدر على حل المشكل، وهو ما يبين سرعة هذه النظرية، أي قدرتها على الصمود لزمن ما أو العكس، ولعله لهذا السبب يتحدث ت.كون عن الباراديجم.

إذن هناك اختلاف بين كيفية تأريخ العالم لعلمه، وكيفية تأريخ المؤرخ لهذا العلم، لكن هذه اللاحتمية تأخذ نهايتها في تاريخ العلوم مع مسألة الخطأ في العلم؛ لأن المؤرخ يحاول أن ينشطه

كحقيقة متموضعة، في حين يسعى العالم إلى تغطيته وتناسيه باضطرار؛ ذلك لأن المؤرخين يهتمون بما تركه العلماء السابقون،أما العلماء فيهتمون بالحدوس العبقرية التي لم يكن لها معنى في عصر هؤلاء العلماء؛ يقول بوبر:«إن أي مشكلة من مشكلات الماضي إذا أعيد وضعها في الوقت الحاضر، تغدو مشكلة حاضرة»(٧٣). بل يؤكد أن كل محاولة للتأريخ لنظرية فلسفية ما، وإن كانت المحاولة الألف، فإنها تحمل إمكانات لإحياء هذه النظرية واستكشاف أنحاء جديدة فيها. «فالحقيقة التاريخية يمكن أن تصبح حثالة Scorie، كما يمكن للحثالة - بعد أن تنشط - أن تصبح حقيقة» ومن ثم «إذا قلت صدقا بالمعنى الجاليلي فإنه من المحتمل أن أقول خطأ، وإذا قلت صدقا، فإنه من المحتمل أن أقول خطأ بالمعنى الجاليلي: إن هذه اللاحتمية تحدد تاريخ العلوم ليس كتقليد متواصل، ولكن كنسيج متقطع دائما وغير متصل»(٧٤).

إن هذه الطبيعة اللامتصلة لتاريخ العلوم هي التي تدفع إلى القول بالنظرة التراجعية للعلم، وهي نظرة تظهر مدى اختلاف الأنساق المعرفية على مر العصور، مما يجعل تبني العلم الحاضر يبرز خطأ العلم السابق. لذا نستخلص أن العلم نفسه تاريخا، وأن مكان التقاء التاريخية الخاصة بالعلوم، كنسق من المتتاليات، بالتاريخ العادي خاضع للتضاد؛ إنه بالضبط مكان غير محدد. إن هذه التناقضات التي يفرزها هذا المكان الالتقائي، في نظر م.سير، هي السبب الأساسي في عدم اهتمام العلماء بتاريخ العلوم ما دام هذا الأخير يعتبر كتابا لنتائج علمية متتالية أو تطورا للأفكار «بمعنى آخر أن تاريخ علومنا (تاريخ مونتيكلا Montucla، وتاريخ موريتز كانتور Moritz Contor...إلخ) هو تاريخ أساتذة العلوم، الذي هدفه تبليغ تواصل معين، على العالم كمخترع أن يعيد تقييمه، إنه تاريخ نسعى نحو جعله مرتبطا ومتصلا بملئنا لتقطعاته؛ في حين أن العالم المخترع يكسره ويجعله لامتصلا»(٧٥). والإبطالات هي علامة هذه التكسيرات عند بوبر، لأن العالم يتغيا تكذيب النظرية لا الدفاع عنها بعماء.

هكذا يتوصل م.سير إلى ثلاثة أنواع من عمليات التأريخ للعلوم:

أولا: تاريخ العلوم باعتباره تجميعا تراكميا لمجرى العلوم، وهذا هو التاريخ المترابط للأساتذة، يتميز بكونه واحدا وجامعا وخاليا من فعل الضياع، بمعنى أنه لا يوجد أي نفي أو تجاوز ما بين مختلف الأنساق العلمية المتتالية، إنه تاريخ تجميع للوثائق العلمية.

ثانيا: التاريخ التراجعي للعلوم ويهتم بالدرجة الأولى بالحقائق القريبة العهد، أي المتأخرة، وكذا بالاكتشافات التي تعيد بنية النسق والأنساق، إلا أن هناك عدة تواريخ تراجعية صفتها الأساسية هي كونها مصفاة(٧٦)، مما يجعل مجموع هذه التواريخ تتابعا من المصفاوات قد وضعت كل واحدة منها فوق الأخرى، مع الإشارة إلى أن النسق نفسه يختلف عن التجميع في التاريخ الأول، إنه انتخابي بالمعنى الداروني، وليس تراكميا، بمعنى أن كل نسق هو إعادة بناء لأعضائه وهيكله، وبالتالي إعادة تنظيم ذاتي، وخلق لحقيقته. مما يبرهن أنه ليس تكرارا

للأنساق السابقة عليه أو تجميعا تراكميا لها. بمعنى آخر: إن هذا التاريخ يأخذ بعين الاعتبار فعل الضياع بعكس الأول. ومن ثم فإنه يبرز تلك اللاحتمية التي سبقت الإشارة إليها.

ثالثا وأخيرا: نجد تاريخ العلوم الذي يتعامل مع العلم باعتباره حركة أصلية وتشكلا غير محدود وغير محدد لنسق معين؛ فيكون العلم بذلك حاملا لتاريخيته، أو لنقل إنه هو نفسه هذا التاريخ. يلاحظ أن تتبع هذه الأنماط من تواريخ العلوم يتطابق مع مفاهيم متنوعة من الزمانية.

وهكذا سيختار م.سير الانطلاق من الأوصاف التاريخية الممكنة ليصل إلى اختيار الوصف الأكثر ملاءمة للنسق العلمي، وذلك من خلال نموذج تحليلي من التاريخ العلمي، يكون تاريخا وحيدا وتجميعيا، ثم يقوم بعد ذلك بوضع أو إنجاز عمليات تصفية لهذا التاريخ انطلاقا من أنساق مختلفة. بعبارة أوضح: إنه يسعى إلى تتبع تاريخ مفهوم علمي ما، مع تطبيقه على هذا التاريخ، بشكل تراجعي. والنموذج التحليلي هو المربع والضلع كشكل هندسي الذي مثل أزمة في الفيثاغورية، واهتم به إقليدس وأفلاطون في علاقته بالمربع. وقد تطور هذا الأخير من فيثاغورس إلى إقليدس إلى ديكارت إلى الرياضيات المعاصرة، سواء في الهندسة أو الطوبولوجيا أو الجبر أو المنطق، مما يدفعنا، حسب م.سير، إلى استنتاج أن هذا الشكل الهندسي - المربع - له مصير شبه فوضوي، بل جد فوضوي إلى درجة أن أي رياضي لن يقبل أن يرى في هذا التغير تاريخا من منظوره، أي من منظور الحقيقة والصدق؛ ذلك لأن الأمر لا يتعلق أبدا أو تقريبا بالشكل ذاته (المربع)، لأن هذا الأخير ليس دائما قوام التفكير نفسه أو النسق نفسه؛ إنه مجرد ذرة بالنسبة إلى النسق الذي يتغير ويختلف من رياضي إلى آخر. كما أن هذا الشكل أو ذاك يمثل العنصر الأساسي في النسق، في حين يكون مجرد حثالة منسية في نسق آخر، وراسبا قديما أعيد تنشيطه في ثالث. يبدو إذن أن «التطور يتعقد إلى درجة الفوضوية»[77].

إذا كان هذا النموذج التحليلي يبرز نوعا من الاختلاف بين تجليات الشكل نفسه في الأنساق العلمية على مر تاريخه ووضعيته داخل الأنساق المختلفة، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل يتعلق الأمر بالشكل نفسه أم بشكل هو دائما آخر؟ بمعنى أعم وأشمل هل تعتبر تاريخية العلوم متصلة أم منفصلة؟ وفي كلتا الحالتين ما هو معناها؟

يرى م.سير أن حكاية مينون لو أخذت بغض النظر عن معناها الأصلي أي معناها في المحاورات الأفلاطونية، فإنها تبرز مجموعة من الزمانيات، تقطيعات في التقليد العلمي ثم اتصالية، مؤسسة تراجعية ثم عود، وكذا غائية موضوعية، بحيث يكون الملقن والجاهل معا في زمانية شبه دائرية تتكرر باستمرار. وهكذا فإن ج.باشلار، في نظر م.سير، عندما أعاد قراءة مبرهنة فيثاغورس في كتابه «النزعة العقلانية المطبقة»، انطلاقا من اللغة المعاصرة لنظرية المجموعات، قد كرر حالة مينون، لأنه أعاد إعطاء الوجود لشكل هندسي منسي، وذلك عن طريق نظريات البنيات. مما يدفعنا للقول إن حادثة مينون تتكرر كلما بحث رياضي محدث في

مثاليات رياضية قديمة انطلاقا من لغة علمية حديثة أو معاصرة، لكن مع فارق أساسي وهو أن:«سقراط هو الجاهل، أعني التقليداني، ذلك الذي يعرف فيثاغورس ولا يعرف سواه، ذلك الذي «نسي» نظرية المجموعات»[78]. في حين أن العلم المعاصر، الذي يعلم البنيات، قد نسي مبرهنة فيثاغورس، ويطلب من الجاهل الذي يحاوره أن ينسى المثاليات التقليدية، أو على الأقل أن ينساها في معناها التقليدي.

يتضح إذن أن خاصية اللااتصال في زمانية الكشف العلمي، وبالتالي في تاريخ العلوم، أعمق من اتصالية التقليد ومن اتصالية التاريخ التراكمي والاستمراري. مما يبين أن اعتبار الإبطال والتكذيب والقطائع محركا لتاريخ العلوم أمرا منطقيا. لذلك نتساءل: هل يمكن أن نعتبر فكرة المجموعة سابقة أم لاحقة على مبرهنة فيثاغورس خاصة والهندسة عموما؟ يجيب م.سير أننا لا نعرف من هو الأول، سواء حسب الغائية العلمية أو التاريخية أو حسب الحكم التراجعي، لكن الأكيد هو أن فعل إعادة تنشيط راسب ما يتجلى في تعيينه على الشكل الآتي:«هذا ما كانته المسألة الفيثاغورية، وهذا ما كان يمكن أن تكونه، وهذا ما لم يكن في إمكانها أن تكون غيره، وهذا ما هي عليه، وهذا هو السبب في أنها لم تعد شيئا. إن فيثاغورس يعود إلى الظهور فيشرح لماذا هو ميت؟ لماذا لم يعد حاضرا إلا كالظل؟ من مينون إلى حوار الأموات»[79]. وتحليل بوبر للعديد من الأفكار العلمية والفلسفية يتبع الطريقة نفسها، لأنه يسعى إلى تبيان مواطن خطئها وعجزها عن التفسير، وهو نفس ما يقوم به باشلار في التحليل النفسي للمعرفة في استخراجه للعوائق المعرفية أو إعادة تنشيط الرواسب العلمية.

ويحاول م.سير في هذا الصدد أن يطبق هذه الأسئلة على بعض المثاليات الرياضية التقليدية، فيؤكد أنه لو افترضنا أن إقليدس وسابقيه قد اعتبروا المثلث كنصف للمربع أو كنصف لمتوازي الأضلاع لانقادوا مباشرة وبالضرورة إلى الشعاع المتجهي، وبالتالي إلى بنية المكان المتجهي L espace Vectoriel؛ وهكذا إذا كان الضلع المتري معيشا تاريخيا كمأساة اللاعقلي مع فيثاغورس، وموتا للتفكير الخالص، فإنه معيش بالنسبة لنا كأول خطوة كان بإمكانها أن تؤدي إلى عقلانية تفوق عقلانية إقليدس؛ وهو ما يجعل القديم الخالص غير ذلك في الأصل، بل ومختلطا بالنسبة إلى العصر الحاضر، مادام لم يحسن تحليله. فمفهوم

(*) إن هذا التصور يجعل من المعجزة الإغريقية مجرد مصادفة سيئة، لأنها لم تمثل بداية أو أصلا للعلم عامة والرياضيات خاصة بل مثلت مجرد انطلاقة غير علمية بالنسبة إلى العلم المعاصر، أو لنقل إنها أقل خلاصية وبالتالي أقل علمية بالنسبة إلى اللغة العلم المعاصر،يقول م.سير: «كيف أمكن للتقليد(يعني التقليد الرياضي) أن يضع جذوره في وسط الجدع، في موضوع اعتباطي - إعجازي لأنه اعتباطي؟ إن المعجزة تعني حظا ومصادفة، إن الإغريقيين عرفوا ركوب القطار وهو يتحرك، في لحظة كان كل شيء قد بدأ. وحيث كانت المفاهيم متضافرة آلاف المرات - إنها ليست معجزة الخلاصية المافوق أولية ولكنها معجزة لأنها عينت خليطا معقدا من المعادن كشيء خالص» (M.Serres, Communication, p. 92).
وهو ما يعني أن الحضارات السابقة على الإغريق كانت قد هيأت الجو الملائم لاكتشافات اليونانيين. وما سمح لميشال سير بهذا القول هو التصور التراجعي لتاريخ العلم.

الخلاصية أو النقاء هنا يدل على غياب الخطأ الذي لا يكون بشكل تام، إذ كلما تقدم العلم نقصت نسبة الخطأ فيه، وهو أمر تثبته المقارنة بين نظريتين متتاليتين بصدد الظاهرة نفسها.

وهكذا فإن مأساة اللاعقلي، في نظر م.سير، قد تحولت من مكانها إذ لم تعد تتجلى في الضلع الفيثاغوري بل في العقلانية الإقليدية كمأساة تتغير عبر التاريخ(*)، ولعل هذا ما يقصده بوبر بأن تطور العلم وتقدمه هو تطور وتغير في مفهوم الموضوعية والصدق، وبالتالي مفهوم العقلانية. لذلك فإن مفهوم المكان المتجهي يفرض علينا أن ننسى أو نقلص دياكرونية كاملة وتاريخا بأجمعه، يمثل بالنسبة إلى العقل العلمي المعاصر مأساة نقص في البصيرة.

هكذا فإن النظرة التراجعية هي التي تجعلنا ننظر إلى هذا التاريخ التقليدي باعتباره مجرد طبقة ثقافية مترسبة:«فتاريخ هذا العلم لم يعد سوى تاريخ نمط من اللاعلم Néscience، تاريخا لكيفية معينة من اللامعرفة Non-Savoir تاريخا لنوع معين من اللاخلاصية، إن عكس الغائية يظهر بقدر ما يعلو ارتداد التراجعية»[80]. إن تأكيد سير على اللاخلاصية وجعلها أساسا لتاريخ العلم يطابق قول باشلار بأن تاريخ العلم هو تاريخ أخطائه: وهو ما يعني انبناء العلم وتاريخه على عامل النفي. فإذا كان الضلع قد تنوسي واندثر فإنه كان بالإمكان أن يمثل ولادة أو إحياء لهندسة مغايرة وجديدة، تكون أكثر عمقا وأكثر خلاصية من سابقتها، بل إنها تمثل أصلا لهذه الأخيرة. ونظرا لأن مفهوم الأصل غائي وليس زمنيا فهو يماثل مفهوم الصدق؛ إذ كلاهما غاية وفي الوقت نفسه لا يتحققان بشكل تام، إنهما مؤقتان.

إن التاريخ التراجعي يبرز لنا مجموع التجاوزات التي تقوم بها الأنساق الجديدة، وبالتالي التقطيعات والفطور التي توجد في خطية تاريخ العلوم، ومن ثم فإن كل نسق جديد يعلق لغة السابق عليه لأنها غامضة، ويحاول بالتالي أن يميز نفسه عنه، ولهذا فإن تاريخ العلوم لن يكون سوى: اللاخلاصية، أي تاريخ لنوع من اللارياضيانية Non-Mathématicité؛ بمعنى آخر أن اللاحق يجعل السابق لارياضيا وغير خالص، إذ إن العلم المعاصر ينفي تاريخه وتقليده [81]. وهكذا فإن أي حقل اكتشافي جديد يضيء أو يخفي تاريخ العلوم بوتيرات شبه صدفوية واعتباطية، ذلك لأن الاكتشاف يخلق روادا له أو يجعل مجموعة من الاختلاطات والغموضات تصبح رواسب[82].

إننا لا نعجب إذن من كون التاريخ التقليدي لاحتميا مادام منظما بعديا وحسب غائية غير مرئية، وهذا يماثل اعتبار الصدق والحقيقة كقمة الجبل المغطاة بالسحب والضباب، ذلك لأن تعقد النسق العلمي باعتباره المرجعية الصادقة للحكم التراجعي يجعل من الصعب التمييز بين التقليد العلمي وأصوله التي من اللازم تغطيتها عبر التاريخ، وبين الأصول والتقليد الذي من المستعجل تذكرها، بمعنى آخر يستعصي التمييز بين التاريخ الملغى Périmée والتاريخ المنتقى Sanctionnée حسب المصطلحات الباشلارية.

هنا تكمن نقطة الاختلاف بين م.سير وبوبر من جهة وباشلار من جهة ثانية، فإذا كان باشلار يرى أن تاريخ العلم ينقسم إلى تاريخ «ملغى» وآخر «منتقى» وأن هذا الأخير هو العلم المعاصر أو العلم المنتصر، فإن م.سير يرى أن التاريخ الملغى يمثل راسبا تاريخيا يمكن إحياؤه وتنشيطه، إلى درجة لا يمكن معها أن نميز بينه وبين العلم الذي تجاوزه فيما قبل. لذلك فإن م.سير يريد أن يجعل من هذه النقطة بالذات، أو لنقل من هذه الصعوبة، مكانا حيا للتاريخية الرياضية على العموم؛ وهو ما يتم عبر تعقل وعقلنة الترابطات وتكسير الالتحامات غير الخالصة في تاريخ العلوم، التي تسير نحو الترسب. باختصار إن هذا المكان الحي للتاريخية الرياضية يمثل النقطة المضيئة للاختراع والاكتشاف، لأن الرياضي عليه إما أن يعود إلى الأصول ويهمل التقليد العلمي، وإما أن يعيد تنشيط هذا الأخير ويترك الأصول جانبا، ففي هذا المكان الحي« يكون المخترع سيد الزمان والتاريخ، إنه يخترع زمان علمه ومن خلال هذا الأخير زمان التاريخ الذي نريد أن نعيد النظر فيه من بعد»[٨٣]. وبالتالي فإن هذا الرياضي إما يقوم بعملية تكسير وإما إعادة ربط الدياكرونيات المتقاطعة بجميع الطرق الممكنة؛ لذا فإن: «تحمل مسؤولية الرياضيانية Mathématicité، وتحمل مسؤولية الخلاصية باعتبارها مصيرا حيا، يؤدي إلى موقف أصيل، خاص وحر تجاه التاريخية. بمعنى أن الرياضي عندما يسعى إلى اكتشاف جديد أكثر دقة وأكثر تقدم، وبالتالي أكثر خلاصية، باعتبار أن الخلاصية هي غاية العلم، فإنه يخلق موقفا علميا خاصا به، مادام نسقه يمثل جدة في تاريخ العلم المعني بالأمر؛ هذا النسق الذي يبرز زمانيته الخاصة تجاه التقليد العلمي مما يجعل العالم حرا تجاه التاريخية.

٢ - ٣ - نماذج تاريخ العلوم:

إن كل شكل أو اختراع جديد في العلم لا يعني إصلاحا أو ترميما لزمانية معينة أو تكوينا لنمط تاريخي جديد فقط، بل إنه يبرز خاصية «اللاتاريخي» إذا كان شكلا خاصا، إن هذه الخاصية تجعله يتطور في زمان يفرز جميع الأزمنة الممكنة، نظرا لأن اللاتاريخية An historicité لا تعني غياب الزمان، ولكنها تعني إبراز كل الأزمنة الممكنة: «سواء غير المرتبة أو المحددة والمتضافرة غير الارتدادية، غائية وتراجعية، مترابطة ومتقطعة، لها أصل أو أصول مرجعية ميتة منسية أعيد النظر فيها أو تم إسراعها... إلخ»[٨٤]. وبذلك فإن اللاتاريخية تمثل تاريخية شاملة Pan historicité، أو لنقل زمانية معقدة تتفرع إلى عدة زمانيات.

انطلاقا من هذه التعديدات يلجأ م.سير إلى منهج النماذج ليحصر أهم الزمانيات السابقة في أربعة أنواع من التاريخ، ما دامت الزمانية الخاصة بالعلوم يمكن أن تكون إما مترابطة وإما لامترابطة، كما يمكن أن تقرأ في اتجاه مباشر وغائي، أي من الأصل إلى النهاية أو في اتجاه معكوس. وهكذا سنكون، حسب م.سير، أمام أربعة نماذج أولية: مترابطة مباشرة، ومترابطة تراجعية، ثم لامترابطة تراجعية أو لامترابطة مباشرة. فما هي خصائص هذه النماذج الأربعة؟

٢ - ٣ - ١ - النماذج المترابطة المباشرة Modèles Connexes Directes

تعتبر هذه النماذج تقليدية لأنها تنظر إلى العلم كتقليد. فتعبر بذلك عن زمانية الاستنباط أو التسلسل الصارم، بشكل جيد، في تاريخ العلوم؛ متبعة بذلك طريقا خطيا خاليا من القطائع، لكن السرعة فيه تختلف من تاريخ إلى آخر. كما تمثل هذه النماذج طريقة التواصل التعليمي والتبليغ الدقيق للمعلومات العلمية. مما يجعل الرياضيات، في نظر م.سير، تأخذ معناها الأول الإغريقي كفعل: «تعلم أو يتعلم»، أو هي مثال لتواصل شبه كامل بين المتحاورين، مما يزيد تأكيدنا بأن أصل الرياضيات يكمن في حوار يتصارع فيه المتحاوران ضد قوى الضجيج، وعندما تندثر هذه الأخيرة تعلن انتصار المتحاورين، وبالتالي ظهور الرياضيات، لذا كان شعار الأكاديمية الأفلاطونية هو: «لا يدخل هنا إلا الرياضيون»، محددا عالم الرياضيات كعالم للتواصل مطهر من الضجيج قدر الإمكان، وبالتالي كعالم التقليد الشامل لأقل ما يمكن من الضياعات، كتاريخ تغيب منه الرواسب والضياعات لأن التجاوزات النسقية لا تتم فيه.

إن هذا التواصل يجعل من التاريخ خطية مترابطة من دون قطائع، إنه متواصل يبتعد عن أصله ولا يعود إليه أبدا، كما يسير نحو غائية معينة. وبذلك يجعلنا الامتداد التقدمي لحقل الرياضيات، وكذا عملية التطهير التي تحدث في مفاهيمها ومناهجها واتجاهها نحو أفقها، نفكر في شكل تطويري مترابط يتمفصل بمراحل معينة، كما هي الحال عند ليون برانشفيك، أو بالأحرى حسب أزمات معينة، كما هي الحال عند أصحاب نظرية المجموعات في أوائل القرن العشرين. «إن هذه المراحل والأزمات لن تكون سوى إعادة تنظيم شامل لمعرفة ملغاة من دون خسائر (من دون ضياع)، وبالتالي فإنها متراكمة باستمرار»[٨٥]. إن هذه المراحل ليست سوى تجميع وإعادة تنظيم لعناصر متفرقة داخل نسق معين، لكن عملية الترييض لا تنصب على ذرات النسق، بل على مجموع العلوم المختلفة. فالنسق الجيد، أي العام، هنا هو الذي يظهر كتقطيع سانكروني في لحظة انحراف دياكرونية التأريخ. إن باشلار، في نظر م.سير، هو الذي لاحظ أن مفهوما ما عندما يغير معناه فإنه يشتمل على معان أكثر[٨٦]، وحقيقة ذلك تعطى من طرف الفلسفة «أفلاطون واللاعقلانيات، ديكارت والهندسة الجبرية، لايبنتز وحساب اللامتناهيات الصغرى، هوسرل وأزمة الأسس»[٨٧]. وبذلك فإن النموذج الأول، أي المترابط المباشر، يصبح هنا عبارة عن فواصل أو مراحل في دياكرونية التأريخ للعلم.

٢ - ٣ - ٢ - النماذج المترابطة التراجعية Modèles Connexes a Reccurence

يسعى التحليل في النماذج المترابطة التراجعية إلى توضيح أن العلم عامة والرياضيات خاصة لم تكن ولن تكون أبدا في حالة الأصل، إن رغبة العالم في إيجاد لغة جديدة أكثر دقة، وسعيه نحو تكوين مثاليات رياضية جديدة يجعلانه يعيد النظر في مجمل المسار العلمي، مما يجعله ممثلا للحظة التأسيس النسقي: «ولهذا فإن الحكم التراجعي ليس تطبيقا تاريخيا فقط، ولكنه بالخصوص تطبيق إبيستمولوجي»[٨٨]. لذا فقد تكررت الأسئلة آلاف المرات،

وبطريقة تراجعية في تاريخ العلوم، حول مجموعة من المثاليات الرياضية والهندسية الأولية والبدائية، كالمساواة والضلع والدائرة... إلخ. ويتم هذا التكرار كما لو كان من الضروري الجمع بين الحركة المباشرة والغائية في تاريخ العلوم، والحركة المعكوسة التراجعية فيه، ويتم هذا الجمع في خطاطة دائرية أو لولبية تمر دائما بالأصل حتى تتمكن النظرية من تقويم نفسها: «إننا هنا أمام نوع من نموذج رد الفعل العكسي، أو التغذية الراجعة لتغذية التضخيم بالرجوع إلى المنبع وتغذية المنبع بالتضخيم»(٨٩).

إن أصل الرياضيات يتعرى في كل لحظة إعادة بناء النسق، ومن خلالها، مع الإشارة إلى أن هذه الحركة تدرك من داخل النسق، على حين أن تلك اللحظات تظهر تاريخيا من خارج النسق. وهذه التراجعية، حسب م.سير، ليست حركة تاريخ تسجيلي، إذ لا يكفي أن نبرز، في لحظة قطائعية ما، أن ما يسبقها يمثل خروجا عن ديمومة العلم، ومن ثم نضع ما كان على هذا العلم أن يفكر فيه: «إنها أولا حركة خاصة بالزمانية الرياضية كما هي مادامت تقدم نفسها كإعادة بنية نسقية مستمرة»(٩٠).

وبذلك فإن التراجع التاريخي في تاريخ العلوم ليس سوى النتيجة الثانوية لهذه الحركة الداخلية الأصيلة للنسق العلمي، فالعناصر التي تتكون تعيد النظر في كلية النسق وتكونه، ولا يتعلق الأمر بإعادة النظر في الشروط المنطقية والأكسيومية فقط، في لحظة إعادة البناء، بل كذلك بشروط التكوين؛ فبعد ظهور حساب اللامتناهيات الصغرى لم يكن المشكل يتعلق بالصدق والكذب في الرياضيات أو بالتسلسل المنطقي الصارم، وإنما بالرياضيانية بأكملها.

إن هذه الحركة التراجعية المنتشرة في النسق انطلاقا من ارتقاءاتها تبرز، حسب م.سير، وجود أركيولوجيا حديثة تتعلق بالتطورات الحاسمة التي تعري، في لحظة ارتقائها، الأوليات القديمة والبدائية، مما يعني وجود تزامن بين السير الغائي والتراجع للأركيولوجيا في مسار تاريخ العلوم؛ وهنا تبدو أصالة الرياضيات التي تسير نحو غايتها وأصالتها في الوقت نفسه وبالفعل نفسه، لذلك يرى م.سير [١٩٦٩: ٩٩] أن: «أصلا ما هو الأصل نفسه». بمعنى أننا يمكن أن نعتبر أي أصل في لحظة من تاريخ العلوم أصلا، مما يثير سؤالا استنكاريا هو: هل يصح تاريخيا أن الأصل الأسطوري لطاليس وفيثاغورس هو الأصل الأول؟ «إن أصل الرياضيات حاضر في المسار الكلي للتاريخ، إنه أصل قوامه تراجعه. إن العودة إلى الشروط الأصلية تكون تاريخية (تراجع)، ومنطقية (أكسيوماتيك)، ومتعالية (تكون)»(٩١). ومن ثم فإن الأصل يدل على السير نحو الصدق والاقتراب من الحقيقة، وتحقيق الخلاصية، أي تصفية المعرفة العلمية من الخطأ باستمرار؛ وهو ما تفعله كل نظرية تالية بالنسبة إلى سابقتها عن طريق الإبطال والقطيعة.

وعموما فإن أهمية هذا النموذج تتجلى في كونه يجمع بين الغائية والتراجعية؛ إذ تتقدم التقطيعات التاريخية من الأمام إلى الوراء، ومن الوراء إلى الأمام.